31598

STUDII SULLE TRAGEDIE

DI

VITTORIO ALFIERI

DI

ALESSANDRO TEDESCHI.

MILANO.
COI TIPI DI GIUSEPPE BERNARDONI.
1869.

Digitized by Google

A' MIEI CARI E VENERATI GENITORI

QUESTO PRIMO FRUTTO DE' MIEI STUDII

E DELLE LORO CURE AMOROSISSIME

COME PROVA DI GRATITUDINE E D' AFFETTO

DEDICO E CONSACRO

Digitized by Google

PREFAZIONE.

Scrivere intorno a Vittorio Alfieri dopo molti ed illustri che lo hanno fatto prima di me in Italia, e fuori, in istorie letterarie od in lavori che, come questo, Alfieri particolarmente riguardano, può sembrare opera superflua e presuntuosa, e ciò tanto più che l'autore non è vantaggiosamente raccomandato da altri scritti, ma anzi giovane come è, appunto con questo fa timidamente la sua prima prova. Il presente discorso fu abbozzato da qualche anno senza alcun preconcetto disegno di darlo alle stampe; rifatto oggi soltanto per ragioni che non importa di qui determinare, e sottoposto alla lettura di alcuni uomini distintissimi, mi sono risolto di affidarlo ai torchi, senza però dargli una assoluta pubblicità. Non devesi però credere

Digitized by Google

che io mi sia dissimulata la difficoltà del lavoro quando tanti insigni allo stesso argomento già volsero i loro studii e che non comprenda come, colla tendenza attuale delle lettere, avrei potuto propormi un campo più vasto ed anzichè considerare la sola tragedia Alfieriana, considerare Alfieri nel suo secolo. Ignoto come sono, io temetti di non avere spalle sufficienti per sobbarcarmi ad un peso tanto grave, ma d' altro lato parvemi anche che il mio scrittarello potesse, nelle sue modeste proporzioni, sembrar pure non affatto inutile e vano. Invero senza dire molte cose nuove io posso lusingarmi di non avere sempre ripetuto, come eco noiosa, tutte le cose già dette da altri e di più non dispero di avere rettificate alcune sentenze proferite circa qualche carattere della tragedia Alfieriana. Inoltre, o io m'inganno, o questa fu finora considerata assai più dal suo lato politico che dal letterario, e la massima parte dei critici preoccupata dalla prima parte importantissima dell' opera dell'Alfieri non si fermò forse sufficientemente sulla seconda. Ora perchè non potrebbe sembrare non affatto superfluo questo studio che pur non trascurando la grande aspirazione politica e nazionale dell'Alfieri, lo esamina

però principalmente con uno scopo letterario? Così non s' attenda il lettore lunghe dissertazioni di politica e di filosofia della storia; di queste non troverà che quel tanto che basti a giudicare convenientemente il nostro grande tragico, ma la massima parte del seguente scrittarello vedrà essere dedicata a letterarie osservazioni. Ho detto il mio scopo: le mie ali non mi permettevano di più; se avessi tentato un volo più ardito, sarei stato non audace, ma temerario. Se si terrà conto della mia gioventù, se mi si volgerà qualche parola d' incoraggiamento, io crederò soltanto di avere contratta un' obbligazione di far meglio in avvenire.

Alessandro Tedeschi.

Digitized by Google

Capitolo Primo.

Segnale certissimo che un uomo è destinato a lasciare nel mondo una traccia durevole di sè e che la memoria delle sue azioni o de' suoi pensieri non deve perire tutta con lui, è quello che i suoi pensieri o le sue azioni tosto risveglino l' attenzione universale. Le seconde meglio che i primi e più facilmente la destano, imperocchè estrinsecandosi sempre in un fatto materiale abbracciano ad un tempo stesso l' intelletto ed i sensi, ed è perciò che, a differenza di quelle, potè e potrà accadere che non si afferri subitamente la grandezza e l' importanza di un' idea. Il silenzio e l' oscurità non sono, adunque, sicuro indizio che uno scrittore od un pensatore non merita che altri si occupi di lui, e di ciò, più efficace di mille parole, è l' esempio di Giovanni Battista Vico che soltanto in questo secolo fu apprezzato qual

Digitized by Google

si conveniva al suo sterminato ingegno. Ma per l'opposto, vero è generalmente che allorchè un novello pensiero tosto ci richiama, questo è destinato ad imprimere un'orma profonda, e vuol essere sottoposto ad un maturo esame, fosse pure per essere combattuto come errore, come fonte di conseguenze perniciose, perchè i grandi errori sono proprii dei grandi intelletti.

Uno degli uomini che più tosto e più universalmente sopra di sè attirò l'attenzione, fu Vittorio Alfieri. Le sue tragedie, come cosa pressochè nuova nella letteratura italiana ed improntate anche di caratteristiche che le facevano notevolmente differire dalle tragedie straniere, furono súbito sottoposte a numerose disanime; furono discusse pubblicamente coll'autore medesimo; egli stesso le giudicò con imparzialità, più che rara, singolarissima. Morto l'Alfieri, lungi dall'acquetarsi il rumore suscitato dal suo teatro si accrebbe e rinvigorì, per opera specialmente di grandi e strepitose vicende; di ire grandissime, di grandissime apologie fu obbietto, sia che unicamente lo si considerasse quale opera d'arte; sia che si guardasse alle politiche idee cui i suoi drammi si appoggiano, idee svolte ed illustrate da lui, quasi commento, in altre minori scritture. Vittorio Alfieri fu perciò giudicato variamente, o un grande artista creatore della tragedia italiana e pensatore

sublime, o un pervertitore dell'arte e demagogo sfrenato. Questi giudizii disparatissimi, attestanti la profonda varietà dei cervelli umani, sono però una eloquente dimostrazione della importanza del teatro Alfieriano nella storia del pensiero e della letteratura nazionale.

Convinti altamente di questa verità, noi osiamo volgere la nostra mente al teatro dell'Astigiano, speranzosi che, sebbene di quello tanto e tanto diversamente si sia parlato, questo scritto non debba, per avventura, riuscire del tutto superfluo, se non altro perchè potrà forse parere, sotto un certo aspetto, più completo di quelli che lo hanno preceduto. Noi ci proponiamo di discorrere prima, sebbene brevemente, delle idee politiche dell'Alfieri, avvegnachè egli dicesse di scrivere perchè i suoi tristi tempi gli vietavano di fare [1], e questo sentimento e « le lagrime di dolore e di rabbia » che, nell'assenza di ogni vita pubblica, nell'assenza, si può dire, della patria, egli spargeva leggendo le vite dei grandi antichi, perchè era nato « in tempi e governi ove niun'altra cosa si poteva nè fare nè dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare », fossero, che in mano sua trasmutarono la penna del poeta in istromento al par della spada valido ed efficace.

[1] ALFIERI, *Della Tirannide*.

Digitized by Google

Il fine ultimo precipuo del nostro autore, la patria, non vuole essere pretermesso mai per formarci di lui un concetto giusto ed intiero, e quindi all'arte ed al pensiero, alla tragedia ed allo scopo cui particolarmente diretta, il critico deve sempre tener fissi gli occhi. Imperochè ogni critica fatta all'Alfieri, e, più generalmente parlando, ogni storia letteraria la quale si occupi soltanto della forma di un libro, del suo pregio artistico e della biografia dello scrittore, non offrirà che metà di quest' ultimo se egli ha mirato a cose d'interesse universale e non a mere esercitazioni letterarie; dalla storia della letteratura così eseguita noi impareremo qual posto uno scrittore occupi nel gran tempio dell'arte, ma non impareremo quale gli spetti fra coloro che colle proprie opere meglio si adoperarono a pro della patria o di tutta l'umanità. Ma la storia della letteratura dovrebbe invece partire da un concetto fondamentale e semplicissimo; quello cioè di proporsi per obbligo e per obbietto, non solo il dimostrare i pregi artistici dello scrittore, ma anche la natura, l'indole, la qualità dei suoi pensieri; il considerarlo in relazione ai suoi tempi; il determinare l'influenza che i concetti di lui esercitarono nei contemporanei e nei posteri. Così procedendo la storia della letteratura adempie veramente all' ufficio proprio, e giova con grande efficacia all'apprezzamento di molti fatti della storia generale. Ma tale

concetto, salve eccezioni onorevolissime, mancò finora affatto alli storici letterarii dell' Italia, come possono farne fede a tutti gli indiscreti volumi del Tiraboschi, e l' opera mediocrissima del Corniani [1].

Quando vuolsi insistere ancora su tale argomento, lo storico della letteratura italiana, parlando di Dante, si limita ad esporre l'ordine e la disposizione del suo mondo oltranaturale, la perfetta armonia delle parti corrispondenti, i pregi mirabili dello stile e della poesia, potrà egli lusingarsi di avere conosciuta ed apprezzata tutta la grandezza di Dante? Quei pregi squisitissimi che, appunto perchè tali, sono sentiti solamente dal minor numero, spiegano forse il fascino irresistibile che il nome dell' Alighieri esercita sulla moltitudine? No sicuramente; ma l'intiera nazione la quale, dopo sei secoli, ha fatto della nascita del suo poeta una festa nazionale, ama Dante sotto un altro aspetto, trova in esso *qualcosa* di più a cui veramente tributa le sue onoranze. Questo *qualcosa* di più, negletto dallo storico della letteratura ma che la nazione sa ottimamente, è che Dante fu in gran parte il legislatore del pensiero politico italiano, è che egli ormai sono sei secoli, indicava in gran parte la via del risorgimento e della grandezza nazionale. Al pen-

[1] Mediocrissima veramente. Basti guardare le meschine considerazioni che egli fa circa all' invenzione della stampa.

Digitized by Google

satore ed al poeta deve por mente, adunque, chi discorre dell'Alighieri, e ciò ha fatto stupendamente Cesare Balbo; al pensatore ed allo scrittore deve guardare chiunque discorra di quegli uomini che nelle loro opere meglio giovarono alle lettere ed al vantaggio di tutti; al pensatore ed al poeta deve guardare perciò, chi parla di Vittorio Alfieri, che è giustamente considerato quale continuatore del pensiero politico più veracemente italiano; anzi quale valoroso restauratore di esso dopo che per lungo tempo era giaciuto nel silenzio e nell'oblio.

Allorchè ogni uomo conforma ai proprii pensieri le proprie azioni, può lusingarsi che quelli acquistino un'autorità proporzionata alla loro verità ed alla loro grandezza. Diversamente, no. Questa affermazione è chiara e semplicissima, di una evidenza matematica, ma pur troppo non accade sempre, che i pensieri e le azioni di un individuo si accordino e si combinino tra loro in guisa di formare un unico tutto, di stare nella relazione di causa ad effetto. Altri predica che non devesi portar l'occhio sulle persone, ma stare invece contenti ad esaminare ciò che da vicino ci tocca, e perciò, che respettivamente alli scrittori, dobbiamo guardare ai principii di cui si fanno propugnatori, alli insegnamenti che ci tramandano in retaggio preziosissimo, e non procedere oltre. Ma questa teoria che è certamente molto comoda non cessa per questo

di essere molto lontana dal vero; e di fronte a qualunque più ciclopica fatica per iscioglierlo, resterà ognora stretto ed indistruttibile il vincolo fra l'autore ed i suoi scritti; non si potrà mai fare astrazione da quello ed i suoi insegnamenti perderanno sempre una parte del loro valore, se dire gli si potrà sogghignando: « medice cura te ipsum ».

Vittorio Alfieri nell'ultimo periodo della sua vita non fu certo conseguente a sè stesso, e non è facile riconoscere l'autore della *Tirannide* e del *Principe* e delle *Lettere* in chi scriveva il *Misogallo*, in chi in sua casa riceveva quanti per amore dell'antico ordine di cose fuggivano lungi dal torrente rivoluzionario importato di Francia. Ciò è verissimo, e noi discorreremo fra poco del giudizio che Alfieri portò circa alla rivoluzione del 1789, e non intendiamo di chiudere gli occhi al vero per amore del nostro autore. Ma come va che ad onta di quelle contraddizioni nessuno ha peranco osato di condannare l'Alfieri come transfuga dei principii liberali, di giudicarlo un pomposo declamatore nelle sue opere, e tenero seguace dei principii più altamente conservatori nelle azioni della sua vita? Come va che ad onta del deplorabile calore che egli pose nel far sapere al mondo che detestava la rivoluzione nessuno guardando alle opere dell'Alfieri credè di poter affermare che esse non sono lo specchio de'suoi più veri sentimenti,

che egli non fu veramente quell'austero repubblicano, quell' abborritore del potere dispotico che pretendeva dimostrarsi nel suo teatro tragico e ne' suoi scritti politici? Egli è perchè nonostante le incoerenze dell' estrema parte della sua vita, il legame tra Alfieri e le sue opere appare troppo stretto ed evidente, e l'autore impronta troppo sè stesso in quelle perchè si possa credere che egli i suoi più reali sentimenti non manifestasse nel calore col quale perseguitava la tirannide ed inneggiava le repubblicane virtù. Egli è perchè le intemperanze della rivoluzione erano tanto eccessive, che lo spettatore di quelle poteva essere spaventato al punto di non ravvisare i germi utili e fecondi che in quella si contenevano. Egli è perchè conviene distinguere fra l' errore nel giudicare un fatto, e l'abbandono dei principii, e Alfieri soltanto commise un errore, e lo commise con tutto l'ardore dell'indole sua bollente ed impetuosa. L'Italia sa benissimo tuttociò ed è per questo che anche, tenendo conto di quella incongruenza, prosegue a scorgere nell'Alfieri un uomo che parlando di libertà, la volle veramente e vagheggiò. Questo è il motivo della grande autorità e della grande influenza che Alfieri esercitò nell'animo degli Italiani; questo è il motivo per cui anche scrivendo, fece. Facile è trovare scrittori che, dal cervello soltanto stillando i pensieri, facciano pompa di forti

concetti e di austere virtù. Ma quale differenza fra essi e quelli che al cervello associano il cuore! Quale differenza tra *Regolo*, *Catone*, *Temistocle* foggiati dal Metastasio poeta di corte, e *Timoleone* e i *Bruti* di Vittorio Alfieri! Ma il Metastasio scriveva i suoi drammi per procacciare diletto ai Cesari di Vienna, e Alfieri creava il teatro tragico italiano col desiderio e la speranza di sollevare la patria dall'avvilimento in cui tre secoli di oppressione straniera e di vizii nazionali l'avevano piombata e di essere chiamato un giorno il profeta dell' età sublime cui caramente vagheggiava [1]. Ed ei lo fu veramente in gran parte, perchè chi vuole fortemente come Alfieri, può, molte volte; il pensiero d'Alfieri divenne quello degli Italiani, e quindi il divino Canova preveniva saggiamente i sentimenti della patria nel mausoleo che il suo possente scalpello innalzò al tragico astigiano.

Capitolo Secondo.

Abbiamo già accennato che a giudicare convenientemente uno scrittore è necessario giudicarlo in relazione co' suoi tempi. Ciò occorre più che mai per

[1] Alfieri, *Sonetto*.

l'Alfieri il quale essendo il restauratore del pensiero nazionale, col ripetere il nome d'Italia, « cercò associarlo, dice un critico dei meno benevoli al nostro autore, a un alto disdegno, a una fierezza che, s'anco era eccessiva, medicava lo snervamento del tempo[1] ». Per quanto un uomo di genio, negli ordini del pensiero, sia tale molte volte in quella misura per cui precorre l'età contemporanea, pure si può credere che egli non la precorra sovente perchè differisca in tutto dai suoi coetanei, ma piuttosto perchè sa dare un'espressione chiara, evidente, precisa ai bisogni ed alle tendenze del tempo le quali sono tuttora confuse ed abbozzate, si sentono più che non si ragionano; sono, ad usare una frase del Divino Poeta « un incognito indistinto ». L'opera dell'Alfieri vuol essere divisa in due parti; per la prima egli precorse veramente in tutto e per tutto i suoi tempi, perocchè vagheggiò l'Italia nazione ed unita in uno solo stato; per la seconda, invece, fu unicamente commentatore ed illustratore nella penisola delle idee nate e sviluppate in Francia. Egli sorse quando il lavoro intellettuale era colà nel suo più grande vigore, ed aveva quindi in larga misura già spianata la via e preparati gli spiriti alla rivoluzione del 1789. Le dottrine d'oltralpe erano meglio che altrove conosciute in Italia, perchè

[1] CANTÙ, *Storia della Letteratura Italiana*, cap. 16.

fra questa e la Francia fu sempre vivissimo lo scambio delle idee, e perchè inoltre, in quel periodo di tempo, l'opera riformatrice di alcuni príncipi italiani dava una spinta maggiore agli intelletti. Allora Pietro Leopoldo faceva della Toscana uno stato assai felice; allora i Borboni di Parma consigliati dal Dutillot saggiamente reggevano i loro soggetti; allora fioriva il ducato di Milano, e Giuseppe II cercava emanciparsi dalla soggezione della Chiesa; principe ardente, se non sempre saggio, riformatore, egli fu ognora animato da intenzioni lodevolissime; allora i re di Napoli assistiti dal Tanucci nel governo, incuorati dal Filangieri negli scritti, gareggiavano nel far camminare il proprio al pari degli altri stati italiani mentovati. Ma queste riforme concesse dal despotismo allontanavano gli animi da ogni idea rivoluzionaria e dal desiderio della indipendenza e della libertà politica. Sebbene i concetti radicali dell'enciclopedia fossero conosciuti dalla parte più colta del publico, la massa di questo gli ignorava affatto per un complesso di cause fisiche e morali che a noi non tocca ricercare, e quella poi pochi anni prima dell'ottantanove era tanto lontano dal prevederlo, che fuvvi chi giudicava ormai impossibile in Europa ogni rivoluzione. Povera sapienza umana, ma indizio dei tempi! Comunque sia in quella tranquilla disposizione delli spiriti ad attendere ogni cosa dall'alto come con-

cessione ma non a reclamarla come diritto, in quella mancanza di desiderio di mutazione politica, in quell'oblio dei sentimenti nazionali, in quel sonno dello spirito nel senso di un relativo benessere, era veramente necessario un intelletto robusto ed originale come quello dell'Alfieri, per innalzarsi tanto smisuratamente sui suoi contemporanci, e guardar le cose da un punto di vista sì più nobile ed elevato. Egli fu, adunque, illustratore solamente di certe idee se trasportar ci si voglia fuori d'Italia, ma se si consideri la tendenza degli animi nella penisola, precorse anche in questa parte i tempi. Ma Alfieri era nato in una provincia in cui la monarchia era la sola nazionale, perchè aveva saputo mantenere il paese libero da ogni soggezione straniera, ma in cui le guerre secolari e continue avevano ritardato l'opera intellettuale e, a tutto conferendo un aspetto militare, reso il governo avverso ad ogni progresso. Questa circostanza particolare del paese in cui nacque, dovette influire non poco sull'animo austero ed indipendente di Vittorio Alfieri, il quale, nato essendo per vivere da sè e libero da qualsiasi tutela, era invece sotto un governo che compensava la piccolezza del territorio da reggere, coll'entrare in tutti gli atti della vita cittadinesca, col far, si direbbe, pesar la sua mano ad ogni moto dell'individuo.

Arrivato ad un'età che, se non era la fanciullezza

non era ancora la gioventù, uscito appena da quell'educazione gretta e pedantesca, di cui egli ci fece così vivo ritratto, Alfieri spinto dalla sua indole irrequieta e bramosa di movimento e di libertà, si dette tutto a viaggiare, e in due volte, corse tutta Europa a briglia sciolta. L'animo suo fu fieramente contristato per lo spettacolo offertogli dalle varie contrade dell'Europa nella quale, salve l'Inghilterra e l'Olanda, trovò le nazioni essere patrimonio assoluto di pochi individui. Egli, amatore ardente di libertà, fu raffermato viepiù nel desiderio di questa, quando, lungo i suoi viaggi, vide la Prussia trasmutata in una vasta caserma e governata da un principe che, dopo aver scritto l'*Anti-Macchiavello*, professava in trono dottrine atee ed epicuree, e procedeva alla spartizione della Polonia; e quando vide in Russia la servitù elemento alla proprietà, e milioni d'uomini tremare al cenno di una donna sacerdotessa ed imperatrice che s'abbandonava in segreto a basse voluttà; quando dal nord scendendo al sud vide la Spagna cui la novella dinastia instaurata dalla lunga e disastrosa guerra di successione faceva solo precipitare più basso, e l'antica monarchia di Carlo V e di Filippo II, già temuta dominatrice d'America e d'Europa, scesa ad un posto affatto secondario e senza prossima speranza di risorgere. — Quando vide la Francia, focolare vivissimo delle nuove idee che tendevano alla

Digitized by Google

trasformazione della società e che erano avidamente accolte dal popolo oppresso e languente, gemere sotto una monarchia che declinava in modo spaventoso dagli ultimi anni di Luigi XIV, il despota orientale e bigotto e che dalle mani di un uomo volgare ma meno colpevole di tutti doveva sfuggire, per essere inghiottita dall'abisso che sotto le si scavava. Nulla poteva salvarla ed essa vi si adoperava meno che ogni altro. Difatti, mentre in Francia avveniva un'immensa rivoluzione ideale; mentre gli operai di quella, qualunque ne fossero i modi ed i temperamenti, sottoponevano ogni cosa ad esame tanto negli ordini naturali che nei soprannaturali; governi, leggi, religioni; mentre tutti gli ordigni e tutti i capi della società erano tratti davanti al tribunale della ragione e lo diremo colle splendide parole di un filosofo, si chiedeva loro « per qual motivo erano conti, marchesi, re, pontefici; per qual motivo regnavano; per qual ragione e per qual titolo il genere umano era fatto patrimonio, qui dei figli dei crociati, là dei figli dei conquistatori »; si chiedeva loro « se le religioni erano vere o inventate, se i dominii legittimi od usurpati; se la nuova generazione doveva gemere perchè deboli od ingiuste erano state le anteriori generazioni [1] »; mentre sotto il martello dei filosofi si sfasciava

[1] FERRARI, *La Mente di Pietro Giannone*. Lezione prima.

così tutto il tarlato edifizio esistente ed essi, non che temere, sfidavano le gelosie del sacerdozio ed i sospetti del trono; mentre il popolo, il *terzo stato*, che nel sistema dominante contava nulla, sentiva pure di essere qualche cosa, solo il despotismo monarchico e la burbanza delle classi privilegiate restavano immobili e neppure negli onori più che umani tributati al Voltaire, scorgevano l'annunzio di un non lontano avvenire, udivano il rumore della prossima bufera.

Anche correndo Vittorio Alfieri vide tuttociò e quindi maggiormente si persuase che quanto esisteva era il resultato dell'ingiustizia e della prepotenza dei pochi a danno dei molti; viepiù si convinse che a stabilire il regno della giustizia conveniva cangiare la base dell'ordinamento sociale e sostituire l'uguaglianza al privilegio. Noi non ci associamo certamente alle esagerazioni del nostro autore, nè siamo teneri gran fatto della rivoluzione inalzata a sistema, ma crediamo però alla necessità, alla fatalità di quella immensa e salutare e feconda del 1789, perocchè a porre la società su un cammino più giusto e più naturale non si potesse procedere con soli temperamenti e con sole modificazioni. Lungi da noi il pensiero di chiudere gli occhi all'esagerazione primitiva delle novelle dottrine (lo mostreremo fra poco), ma non si deve giudicare il passato dal punto di vista del presente, e quindi non si può colpire di acerba di-

sapprovazione l'Alfieri se oltrepassò i limiti di ciò che era possibile ed attuabile. Egli non poteva informare le sue idee ad alcun tipo esistente e non aveva alcun criterio certo e sicuro; inoltre tutti esageravano; e chi non lo avrebbe fatto in quei tempi di lotta mortale nel campo dell'intelligenza, come doveva poi esserlo in quello della realtà?

Cittadino d'Italia e non del mondo (perocchè chi tale si professa mostra di essere spoglio di uno dei sentimenti che meglio nobilitano la specie umana e vuole sottrarsi ai proprii doveri), Alfieri, allorchè divenne scrittore, scese dalla causa universale della libertà all'applicazione particolare delle sue dottrine alla patria, e, dice Massimo d'Azeglio, scoprì l'Italia come Colombo scopriva l'America. Per quanto la condizione dell'Italia fosse nella seconda metà del secolo scorso relativamente al passato, migliore, per quanto migliori fossero le tendenze dei governi, però mai più completamente che nella fiaccona generale seguíta alla pace d'Acquisgrana, la penisola fu, come popolo, cancellata dal sistema politico europeo. Alfieri assumeva il glorioso assunto di riprender e d'illustrare nuovamente il concetto d'una gran patria italiana allorchè nessuno sapeva che esistesse, allorchè l'Italia era veramente una *espressione geografica*, allorchè, direbbe Vincenzo Gioberti, non si trovava nep-

pure nel vocabolario [1]. Tra codesta assoluta mancanza dell' idea italiana, Alfieri ebbe il singolare coraggio di congiungere direttamente il principio fondamentale della sua politica a quello del segretario fiorentino, ed accarezzando l'unità della patria, si isolò assolutamente dai suoi contemporanei; visse tutto nei ricordi del passato e nelle speranze dell'avvenire; fu il poeta solitario di un popolo futuro. Chi pensa mai tra noi che l'idea unitaria sia un'idea nuova per gli Italiani, sia effetto di fortunate circostanze, sia figlia della teorica contemporanea delle grandi agglomerazioni, per usare la frase di un documento diplomatico di un governo straniero? L'unità italiana, che dopo avere superati tanti ostacoli oggi si verifica e si consolida, è invece la caratteristica della scuola politica più veracemente nazionale e meglio concorde colla moderna civiltà dell'Italia. Ogni grande epoca della storia è tale in forza dei pensieri e delle idee che la distinguono dalle altre, nè è la manifestazione non interrotta, continua. Quindi ciò che nella storia d'Italia separa singolarmente i secoli più oscuri del medio evo dell'età moderna è, che nei tempi di mezzo le idee predominanti furono la vita speciale e distinta dei comuni, la grandezza e la supremazia politica del Papato, mentre le idee opposte

[1] Gioberti, *Primato*, Vol. I.

Digitized by Google

dell'unità della penisola e dell'abolizione del potere terreno dei pontefici sono il suggello della nuova civiltà italiana. Questa civiltà ha avuto per primo grande illustratore Dante Alighieri che perfezionò il nuovo

« Idïoma gentil, sonante e puro; »

che nel Divino Poema, in onta alle tante parti che dividevano l'Italia, la predicò riunita sotto lo scettro del sacro romano imperatore; che nel libro della *Monarchia* espose dogmaticamente il suo sistema; che fu avversario accerrimo del pontefice-re, imperrocchè lo stringere insieme il pastorale e la spada faceva deviare il mondo dal retto cammino [1]. I continuatori in tempi successivi della scuola politica ghibellina dell'Alighieri, il quale, sebbene dicesse sdegnosamente che si faceva parte da sè stesso, è il rappresentante immortale di tutto un partito, rigettarono l'utopia della restaurazione dell'impero romano, ma da Dante e da' suoi compagni ghibellini ricevettero il concetto dell'unità italiana e del ritorno del pontefice al solo ufficio spirituale. E qui noi ci arrestiamo naturalmente al nome di Niccolò Macchiavelli che fu primo a rendere pratica ed attuabile l'idea dell'unità

[1] DANTE, *Purgatorio*, XVI.

nazionale; la fece veramente italiana collo spogliarla da ogni speranza in un principe forestiero: dichiarò che una nazione non può essere forte e felice se non è una; accusò severamente i pontefici di essere costante ostacolo all'unità della patria; invocò che un principe liberasse l'Italia dai barbari[1]. Dopo il segretario fiorentino, cioè dopo l'assedio di Firenze, la scienza governativa non venne certo meno fra noi giacchè i cervelli degli Italiani sono mirabilmente disposti alle speculazioni politiche e le romorose vicende del secolo XVI a quelle necessariamente volgevano le menti; ma l'idea dell'unità nazionale si smarrì nel vortice disastroso delli avvenimenti che terminarono collo stabilire sodamemte in Italia la dominazione spagnuola; con questa l'Italia morì. Cancellata assolutamente dal novero delle nazioni, essa lo fu anche dai libri dei letterati, e cercandola attraverso due secoli, come Diogene cercava l'uomo, salvo una o due eccezioni, tu incontri la sorte del filosofo greco e ti aggiri continuamente in un deserto. Giunti così alla seconda metà del secolo XVIII, quando dopo il fortunoso turbine di tre guerre l'Europa posava per la pace d'Acquisgrana e l'Italia era tutta Arcadia, Metastasio e Gesuiti, in un angolo della penisola, straniero finallora alle lettere, sorse improvvisamente

[1] MACCHIAVELLI, *Discorsi*, I., 12 — *Principe* 26.

un uomo, fiero del nome d'italiano, mentre nessuno più sapeva di esserlo, il quale, a torto od a ragione che fosse, affermò che la pianta-uomo nasce in Italia più robusta che altrove; ripetè in mille modi il nome della patria; narrò a tutti la *buona novella*, vero Battista civile; saltò indietro due secoli di oscurità, di avvilimento, di morte, e, riprendendo ed illustrando l'idea obliata di Macchiavello, pose nuovamente il problema dell'unità italiana. Quell'uomo fu Vittorio Alfieri, il quale colla sua Musa forte, terribile, austera produsse una vera e completa rivoluzione intellettuale; richiamò l'Italia a sè stessa; ne rianimò il cadavere e, fantasma splendido e lusinghiero, ce la presentò nazione.

Capitolo Terzo.

Ma e quest'uomo, questo scrittore che nella storia del pensiero e del risorgimento nazionale rappresenta una parte tanto gloriosa; questo conte-tribuno; questa nobile e solitaria figura della letteratura della patria, figura che noi siamo costretti ad amare ad onta delle ire magnanime sempre ma non sempre sagge; ad onta dei talvolta ingiusti disprezzi, ad onta delle dottrine talvolta esagerate; ad onta dei difetti del carattere e conseguentemente delle opere; questo fiero

sacerdote di Melpomene, il quale, checchè sia stato detto e scritto e da giusti critici e da ingiusti detrattori, rimane pur sempre finora il primo poeta tragico italiano, domina pur sempre finora isolato e prepotente nell'orizzonte, come si formò? Come pervenne a diventare il creatore di un novello ramo di letteratura, lo scopritore dell'Italia, il terzo legislatore del pensiero nazionale? Noi rimandiamo per questo il lettore alla vita così universalmente nota dell'Alfieri, chè amiamo ripetere il meno possibile le cose già dette da altri e non oseremmo poi ripetere quello che avventurosamente l'autore medesimo volle narrarci di sè stesso. Ma sì diciamo soltanto che li sforzi del genio e della tenace volontà i quali tant'alto condussero l'Alfieri, costituiscono sempre uno dei fenomeni più singolari e più straordinarii di ogni storia letteraria. Noi non crediamo di dover seguire l'illustre Centofanti che, in un bellissimo lavoro, dalla medesima gioventù sregolata dell'Alfieri, trae argomento per ispiegare e per preconizzare quello che successivamente egli diventò, e scopre il genio tragico nella passione amorosa che il nostro autore ci narra di avere provato in Inghilterra [1]. Il Centofanti subordina ingegnosamente tutte le fasi della giovinezza d'Alfieri ad una, diremmo, fatale necessità che lo do-

[1] Centofanti, *Saggio sulla Vita e sulle Opere di Vittorio Alfieri.*

Digitized by Google

veva trascinare, in seguito, a calzare il coturno, ma noi, non acquetandoci a questa specie di fatalismo, diciamo invece più semplicemente essere cosa singolarissima che un uomo giunga a ventisette anni pressochè digiuno delle cognizioni più comuni, circondato dagli agi e dalle ricchezze, amato dalle donne, e che dopo avere percorsa tutta Europa si ponga con indomabile volontà a fare gli studii più aridi, avendo il fermo proposito e la coscienza di toccare un' altezza sublime. Curiosissimi ed istruttivi sono i giornali dell'Alfieri, e da essi s'apprende quanto vuoto e quanta noia lo circondassero nelle frivole cure dell' elegante nobile di Torino[1]. La meravigliosa, se non fatale, vittoria della volontà del nostro autore dipese dal fatto che egli esperto di tutta quanta la vita esteriore e materiale, si ripiegò su sè stesso; si trovò tuttora mancante di qualche cosa; sentì un vuoto insoffribile ed indefinito; guardò al mondo interiore e fin allora inesplorato dello spirito; fu insodisfatto ed annoiato dei fugaci piaceri di una vita sensuale, e colla stessa veemenza con cui a quella si era abbandonato, si propose ed ottenne di superare ogni ostacolo, per abbandonarsi ai nobili piaceri dell' intelligenza, alle sublimi ed inapprezzabili soddisfazioni del genio.

[1] *Vita, Giornali e Lettere di Vittorio Alfieri*, pubblicate per cura dal professor Teza.

Digitized by Google

Reso così un meritato omaggio all' uomo sublime i meriti del quale verso la patria non possono essere obliati mai, volgiamoci ora a fare un breve cenno delle idee politiche che sono la base su cui poggiarono, il perno intorno al quale si aggirarono quasi tutte le opere sì in prosa che in verso dell'Alfieri. Escluse le traduzioni, le poesie amorose ed alcune altre rarissime, di tutte le restanti opere, le due tragedie di *Mirra* e d'*Alceste* e l'*Abele* sono i soli lavori puramente letterarii dell'Astigiano, e il primo di quei tre poemi fu dovuto al nobile orgoglio che lo spinse a provarsi in un argomento dal quale prima di lui tutti i poeti tragici avevano rifuggito; il secondo fu l' ultima manifestazione del suo genio tragico suggeritagli dalla brama di gareggiare con Euripide quando, negli ultimi anni della sua vita, viveva intieramente colla classica antichità; il terzo fu un infelice tentativo di un novello genere drammatico[1]. Il concetto politico di Vittorio Alfieri dominante particolarmente nelle sue opere, il fine ultimo e supremo di quelle è l'odio ai tiranni, l'amore e il desiderio della libertà; queste sono le idee fondamentali delle sue tragedie, anche nella maggior parte di quelle che

[1] Nel fascicolo di febbraio 1867, della *Nuova Antologia* il professore Teza ha pubblicato lo scheletro di una Tramelogedia dell'Alfieri sulla morte del conte Ugolino.

per l'argomento specialmente non lo esigono, e queste idee sviluppò ex-professo nelle opere minori.

Abbiamo già accennato che il pensiero del nostro autore era quello dei suoi contemporanei d'oltralpe e che ebbe per effetto la rivoluzione del 1789. Ciò Alfieri non volle riconoscere allorchè inveiva terribilmente contro i rivoluzionarii di Francia, ma checchè egli dicesse allora, noi siamo forzati a riconoscere ed a confessare questo fatto evidente e certissimo, in seguito alla lettura dell'opera del *Principe* e delle *Lettere*, del libro della *Tirannide*, del poema dell'*Etruria Vendicata*, e delle sue tragedie di libertà. Le idee dell'Alfieri consuonano perfettamente con quelle della rivoluzione; partecipano a tutte le sue esagerazioni; sono in intiera armonia colla sequela di terribili avvenimenti, di lotte politiche e sociali di cui fu teatro la Francia dalla convocazione delli stati generali al Direttorio ed a Napoleone. Tra quegli avvenimenti e le precedenti elucubrazioni dell'Alfieri non ci è dato ravvisare contraddizione o disarmonia, imperocchè la conclusione ultima e fondamentale della dottrina del nostro autore, è questa: « odio implacabile ai re che, buoni o cattivi, sono tutti tiranni e sono sempre il più grande insulto alla dignità degli uomini; solo ottimo governo, quale i popoli dovrebbero procurarsi con ogni studio, è la Repub-

Digitized by Google

blica [1] ». Ma se condizione necessaria per rendere utile e fecondo lo studio delle cose politiche è di evitare per quanto è possibile gravi e funeste perturbazioni sociali, pur sempre mirando ad ottenere quei vantaggi ed a stabilire quelle istituzioni che facciano ragione ai diritti naturali ed imprescrittibili dei popoli; se l'osservatore studioso della natura umana e dello stato delle cose debbe guardare a tutto ciò, segue da questo che non può accettarsi l'assoluta e categorica dichiarazione, il politico assioma di Vittorio Alfieri. Quello compendia le idee dei più fieri rivoluzionari di Francia; esorta l'umanità a ripetere ed a rinvigorire il giuramento di Bruto sul corpo di Lucrezia; è il risultato delle idee del tempo, delle politiche e filosofiche speculazioni contemporanee. Ma, lo dicemmo ancora, non possiamo meravigliarci di siffatte esagerazioni, perocchè nella perpetua lotta che è uno degli elementi della vita dell'umanità, si arriva

[1] Ecco in qual modo Alfieri definisce il principe. Tale è « colui che può ciò che vuole e vuole ciò che più gli piace; nè del suo operare rende ragione a persona, nè v'è chi dal suo volere il diparta, nè chi al suo potere e volere vaglia ad opporsi. » *Del principe e delle lettere I*, 2. Nelle *Satire* rivolgendosi ai principi dice:

« . . . a voi soli cui non m'è concesso
D'annoverar fra gli uomini, non parlo;
Ch'appo voi miglioranza non ha ingresso. »

Satira Prima.

pur troppo talvolta ad uno stadio in cui gli estremi sono di fronte e si combattono sanguinosamente come gli avari ed i prodighi di Dante. Sicchè, quando il despotismo dei principi e delle classi privilegiate restava immoto di fronte ai diritti della nazione ed alla coscienza che essa acquistava di quelli, quando l'assoluta nullità del *terzo stato* e le infami libidini del Parco dei Cervi rappresentavano, a dir così, la misura della differenza che separava il principe dal popolo, come meravigliarci se nella battaglia intellettuale, e poi in quella reale, i difensori del popolo scartarono del tutto il principe da un novello ordinamento sociale? Come meravigliarci se alla negazione dei diritti del popolo rispose la negazione del principe, e se Alfieri celebrò l'uccisore del duca Alessandro? Noi però, cui è concesso fortunatamente di procedere con calma nelle nostre osservazioni, perchè godiamo ormai i frutti di una faticosa gestazione, possiamo e dobbiamo dire che, se la dottrina politica dell' Alfieri trova la sua spiegazione nelle condizioni del tempo e nell'estensione e nel significato che finallora era conferito al potere regale, quelle condizioni però soltanto riflette, e non vuole conseguentemente perciò assumersi, secondoche è nella mente del nostro autore, quale eterna ed indiscutibile. Non essendo questo un trattato di filosofia sociale e politica, nostro ufficio non è di esaminare se e fino a qual

punto e dentro quali limiti conciliare si possano i diritti della nazione colla forma monarchica del governo. Noi diciamo soltanto che non è con degli assiomi che meglio può provvedersi al bene dei popoli, e che è un grave errore confondere la libertà principio fondamentale, eterno, necessario alla più vera vita delle nazioni, colla forma che deve assumere e che può essere determinata da un numero infinito di circostanze di tempo, di luogo o d' altro genere. La libertà non può assumere un solo aspetto nè rappresentarsi con un' unica forma, ma si offre invece sotto varii aspetti, si esprime entro forme molteplici. Rifiutando quel sistema di governo che si compendia nella spaventevole dichiarazione di Luigi XIV « lo stato sono io », noi siamo perfettamente d' accordo coll' Alfieri nel riguardare come *tiranno* ogni principe che regni in sifatto modo, sia esso Tiberio, Filippo II, oppure Marc' Aurelio, Enrico IV, ove a quella parola non si attribuisca il significato volgare di principe feroce, ma più rettamente con essa si qualifichi come fa il nostro autore, colui che alla propria potestà non riconosce il limite di legge alcuna, ma a tutte, invece, rende e riguarda superiore sè stesso. Tale governo è la violazione più sfacciata di quei diritti che ogni uomo porta seco stesso fino dalla nascita e che ogni popolo possiede per il solo fatto della sua esistenza; quelli, perciò, non è in

sua facoltà di abbandonare, come non è in facoltà di un individuo di rinunziare alla sua personale libertà.

Ma da questa considerazione suggerita non dalla scienza ma dal solo buon senso, all'affermazione dell'Alfieri, unica legittima forma di governo essere quella repubblicana, come si arriva? Si arriva, crediamo noi, impicciolendo o, meglio ancora, spostando la quistione. Infatti l'Alfieri non tenne conto della distinzione importantissima tra la forma e la sostanza della libertà, e dando un canone assoluto non considerò neppure che, colla riserva di quei diritti cui il popolo stesso non può rinunziare, legittimo non è il governo repubblicano, monarchico-rappresentativo, monarchico-consultivo o fondato su qualsiasi altra combinazione di poteri, ma lo è invece, più veramente, quello che esso sceglie di preferenza. Così la dottrina politica dell'Alfieri, anzichè essere considerata come l'unico modo per esercitare il diritto della libertà, vuole considerarsi come uno dei varii modi di farlo, e la questione di principio diventa semplicemente una quistione di opportunità, un argomento di studio per l'osservatore che dovrà ricercare se quel modo sia il più savio ed il più utile, offra le maggiori guarentigie di ordine e di sicurtà, eviti, per quanto è possibile, ogni inquietudine ed ogni perturbazione. Alfieri stesso credeva di no, perocchè

ammetteva quel noto ciclo politico, quella linea i punti estremi della quale sono tirannide e repubblica e che dovrebbe essere eternamente percorsa dal genere umano destinato ad adagiarsi giammai in un assetto stabile e definitivo, ma lo subiva come una dolorosa necessità compagna del suo sistema politico.

Qui si aprirebbe il campo ad un lungo ordine di considerazioni; ma a queste noi rinunziamo perchè non discenderebbero nè si connetterebbero al nostro assunto, ma toccherebbero alle quistione della miglior forma del governo. Questa è una delle quistioni meno pratiche e noi ci limitiamo ad osservare che la tendenza dei tempi nostri è alla monarchia rappresentativa, espressione più generale della libertà nell'epoca presente ed in cui trovasi dai più un felice accordo tra monarchia e libertà.

Apprezzata così nel modo che ci parve più opportuno la teorica politica del nostro autore, non debbesi però mai obliare le ragioni per cui non ci è concesso di essere molto severi, e come l'esagerazione di quella fosse il naturale effetto delli abusi e della tracotanza del despotismo. Chiunque si lanciò contro l'Alfieri chiamandolo sovvertitore della società, sfrenato demagogo, sprezzatore di ogni ordine e di ogni legge obliò la condizione più elementare in forza di cui soltanto certi giudizii possano essere retti e sapienti, non si curò, cioè, di guardare all'indole

dei tempi. Noi, invece, che a quelli abbiamo tenuti fissi gli occhi, notammo le esagerazioni delle idee dell'Alfieri e lo abbiamo potuto e dovuto fare con tranquillità di giudizio, ma credemmo che il sentimento della più rigorosa imparzialità, non l'entusiasmo del panegirico, c'imponesse di essere assai moderatamente severi.

Capitolo Quarto.

Ciò a cui possiamo a buon diritto rivolgere alcune osservazioni di natura alquanto meno benigna, è piuttosto il giudizio che Alfieri portò sulla Rivoluzione del 1789.

Fino dal principio di questo scritto noi abbiamo accennato a tale errore dell' Alfieri, ed ora come allora facciamo uso della parola *errore*, perchè andiamo profondamente convinti che non debba al nostro autore imputarsi un riprovevole abbandono dei principii che con valorosa costanza aveva proseguiti e difesi per tutto il resto della sua vita. Non può cadere in mente a nessuno di giudicare Alfieri come un volgare e tristo difensore di un antico ed ingiusto ordine di cose, dopo che si era reso immortale col

Digitized by Google

combatterlo e perseguitarlo. Non è permesso di riguardare l'autore delle *Tragedie*, del *Principe* e delle *Lettere*, della *Tirannide*, dell'*Etruria*, del *Panegirico*, delle *Satire* [1], il celebratore dell'emancipazione dell'America, di Washington, Franklin e Lafayette, il poeta di *Timoleone* e dei *Bruti* come un basso disertore delle idee cui dato aveva una sanzione tanto chiara ed autorevole. L'accanimento col quale Alfieri anatemizzò la rivoluzione, accanimento veramente deplorabile, imperocchè lo spinse a lanciare contro una grande nazione un cumulo di ingiurie ingiuste e triviali ed a cangiarsi da sublime tragèdo in volgare libellista, dipende dal desiderio che egli aveva di respingere ogni morale solidarietà cogli eccessi e colle intemperanze della rivoluzione. Desiderio nobile e giusto, avvegnachè gli abusi e le esagerazioni se non scemano valore ai principii, nell'ordine delle cose contingenti arrechino però danno sempre alle cause propugnate; i delitti poi, se non macchiano la libertà che è coperta e difesa contro ogni ingiuria ed ogni sospetto, macchiano e contaminano indelebilmente chi, profanandone il nome, se ne fa un arma per colpe e per misfatti. Ma Alfieri che serbandosi sempre in quest'ordine di idee sareb-

[1] Intendasi di una parte, giacchè alcune furono scritte da lui negli estremi anni della sua vita.

be stato impenetrabile ad ogni critica e ad ogni rimprovero, errò gravemente quando lasciandosi trascinare da un ardore immoderato si fece avvocato di un despota, disconfessò la rivoluzione comprendendo nella stessa condanna i principii e gli abusi di questi. Davanti a tale errore di un grande intelletto noi restiamo mesti e confusi; non lo dissimuliamo però, giacchè l'autorità non deve far velo al retto giudizio e perchè gli errori dei grandi valgono a rammentar sempre con utile di tutti l'*homo sum* del comico latino. Ma Alfieri (ripetiamolo ancora) non fece e non volle mai fare un'abdicazione di principii, e le date medesime concorrono a dimostrarlo. Infatti dopo composta l'opera della *Tirannide*, in cui le sue dottrine politiche sono più particolarmente sviluppate, egli non mutava pensiero, giacchè quelle vennero da lui riconfermate nel libro del *Principe e delle Lettere*; nel 1786 e 1787 compose le due tragedie dei *Bruti* e nel 1789 celebrò in un'ode magnifica la presa della Bastiglia « albergo di pianto » che

« Gemma è primiera del regal diadema » [1].

Nondimeno tuttociò non giustifica nè scusa l'autor nostro che a procedere saggiamente doveva distin-

[1] ALFIERI, *Parigi sbastigliato*.

Digitized by Google

guere le idee dagli uomini, e stigmatizzando le esagerazioni ed i misfatti, riconoscere l'eterna verità dei principii della rivoluzione, la nuova epoca che questa inaugurava, la vittoria che per essa la libertà conseguiva sulla tirannide e sul privilegio. La rivoluzione non era nè Robespierre, nè Marat, nè Saint-Just, nè Hébert, nè Collot-d'Herbois, e ciò avrebbe veduto l'Alfieri senza l'acciecamento del suo animo caldo ed appassionato che gli faceva confondere l'effetto dell'opera lenta ma continua dei secoli col regno passeggiero e momentaneo di pochi fanatici.

La rivoluzione non era l'opera di nessun partito, ma il parto necessario, inevitabile dello stato delle cose; Girondini, Giacobini, Cordiglieri, Monarchici costituzionali; Lafayette, Vergniaud, Danton, Robespierre, non sono che fasi, che episodii di qual grande avvenimento il quale tracciava una linea di confine o meglio scavava un profondo abisso fra due epoche; l'una, il passato di cui, fosse pur con una costituzione, Luigi XVI era il rappresentante; l'altra, l'avvenire, di cui, fosse pur suo malgrado Napoleone, tenente d'artiglieria, generale, console, imperatore, conquistatore, despota, rovesciatore di troni antichi, fabbricatore di monarchie novelle, fu la più grande espressione. Questo non è amore di antitesi, ma chiara, immortale verità; e se Alfieri avesse separato gli uomini dalle idee, avrebbe sfuggito ogni taccia,

sia pur di sola incoerenza; non avrebbe dato lo strano spettacolo di unirsi all'autor della Bassvilliana nel farsi avvocato di Luigi Capeto; non avrebbe cantato in un sonetto la difesa di Mantova e detto in quello

« Ancor la speme dell'Italia è viva »,

come se al trionfo dell'Austria fossero state associate le speranze Italiane. Quando Alfieri invel acerbamente contro la rivoluzione, dimenticò che se i rivoluzionari avevano condannato Luigi XVI, egli aveva scritto l'*Etruria*, e che il linguaggio dei Giacobini nei *clubs* e nella *Convenzione* non differiva dalle dottrine da lui sostenute nella *Tirannide.* Ma l'errore dell' Alfieri fu principalmente un' illusione, perocchè egli aveva forse creduto che la distruzione di un sistema secolare e la formazione di un ordine novello basato su principii affatto opposti, potessero compiersi colla stessa tranquillità con cui può manifestarsene il desiderio nei libri. Allorchè vide invece che una rivoluzione che proscriveva principato, nobiltà, ogni ingiusta distinzione sociale e per un momento Dio medesimo, nel suo tempestoso corso si macchiava di sangue, non volle scorgere alcuna analogia fra quelle scene terribili e i principii da lui medesimo sostenuti e difesi, e contro esse protestò in modo più caloroso che saggio. Quando l'Alfieri di-

chiarava che i re non sono uomini ed affermava che la nobiltà e la religione sono sostegni e puntelli al despotismo, nel vagheggiare la morte di questo « mostro immane » secondochè lo appellava inneggiando la guerra Americana, egli non tenne conto della natura umana, dell'esacerbamento delle passioni, del cozzo dei partiti, della lotta degli interessi, delle ambizioni individuali, della resistenza accanita dell' antico sistema a cui si faceva la guerra, di tutto, insomma, quel complesso di cose e di circostanze che in generale sono proprie di un grande rivolgimento sociale. Commettendo questo errore di giudizio, l' autor nostro, accrebbe la schiera di coloro, i quali dopo avere fabbricata una teoria nel silenzio del loro gabinetto si arretrano spaventati al cospetto delle conseguenze che seco porta la sua applicazione e rimproverano il mondo anzichè rimproverare sè stessi di non aver fatto che piccolo calcolo dell' uomo nel dar vita ai proprii sistemi.

Meno benigne, dicemmo, sarebbero state le nostre osservazioni, e ci accorgiamo, difatti, di esserci condotti con molta severità. Egli è perciò che dopo aver compiuto l' ufficio del procurator regio, crediamo, a stabilire la verità, di dovere indossare la veste del giurato per concedere al nostro autore almeno il beneficio delle circostanze attenuanti. Ed, invero, se ad alcuno può concedersi tale beneficio, quegli è certa-

Digitized by Google

mente l'Alfieri. Le condizioni generali dei tempi e le particolari della patria non gli permisero di farsi una idea esatta della libertà cavandola da un tipo esistente ed introducendo in esso le più opportune modificazioni. Per Alfieri la libertà era unicamente un' aspirazione indefinita; una cosa prettamente ideale; una condizione felice ma vaga di cose in cui l' uomo avrebbe potuto estrinsecare tutte le sue facoltà, usare di tutte le sue forze, manifestare tutte le propric attitudini, non essere costretto nell'esercizio dei suoi diritti che da quei limiti che da sè stesso si fosse imposti. Ma non ebbe di essa alcun concetto meno confuso e più determinato, e riportandola tutta al passato, innamorato e sedotto dall'aureola luminosa di gloria che le circondava, non trovò altro tipo che Roma e le Repubbliche Greche da cui informare le speranze dell'avvenire.

E quando respingendo la rivoluzione ed atteggiandosi a uomo di stato anzichè a filosofo speculatore, volle excogitare un sistema politico pratico nelle sue infelici Commedie, dimostrò che nel tragico immortale non era la tempra di un legislatore, avvegnacchè non trovasse meglio da contraporre alle scene del 1793, che la trita missione dei tre ordini, esposta in antico, ripetuta dai politici cinquecentisti e che tanto poco risponde alla realtà delle cose. Ad attenuare l' errore dell' Alfieri è da osservarsi ancora

che quando il mare della francese rivoluzione era nella maggior tempesta e si attirava le sue ire veementi, egli era tutto immerso nello studio delle cose antiche e, deposto il suo glorioso coturno, attendeva a cangiarsi di poeta in erudito. Ciò contribuì a sviarne il giudizio, imperocchè Vittorio Alfieri una volta datosi ad una cosa, in forza del suo carattere impetuoso eccessivamente ed appassionato, tutta in quella assorbiva la mente, per essa ne scacciava ogni altra, e il resto dell'universo non esisteva per lui. A dimostrare quanto ciò sia vero e fino a qual punto negli ultimi anni della sua vita ogni pensiero di lui fosse concentrato nelle lettere, basti leggere le seguenti parole che egli scriveva all'amico suo Mario Bianchi di Siena: « Pensi che un solo sonetto buono fa più onore e dura più che tutte le case e famiglie, le quali tutte incalzate dalla rapida voracità del tempo si perdono nel nulla come le nazioni e gli imperii. » [1]

Se Alfieri, adunque, in allora tutto poneva al disotto di un buon sonetto, il giudice imparziale in questa preoccupazione di spirito trova un motivo di più per attenuare il suo errore circa la rivoluzione, e non potendo accusarlo di una mutazione di principii, conclude che le sue parole ed i suoi insegnamenti conservano tutta l'autorità di una convinzione

[1] *Lettere inedite* di Vittorio Alfieri.

profonda. E ciò tanto più che l' errore che Alfieri sentì per la rivoluzione, osservammo, essere stato a lui inspirato da un sentimento generoso quale fu quello che la libertà si mantenesse pura da ogni macchia, immune da ogni delitto. Dei misfatti bramava che soltanto il despotismo si rendesse colpevole ed anzi conchiudeva il libro della *Tirannide* formulando il voto tremendo che questa giugnesse all'estremo dei delitti nella speranza che i popoli fossero costretti a scuoterne il giogo. Ma egli amava poi di figurarsi che il popolo non potesse mai essere trascinato dalla sua furia spaventevole a commettere delitti pari o superiori a quelli del despotismo. Desiderio di tutti deve essere che le rivoluzioni fatte in nome della libertà si mantengano pure ed incontaminate, mentre la libertà, al pari di una fanciulla, trae dalla purezza le più care attrattive. Ma nondimeno, l'abuso di un principio non conferisce il diritto di volgersi ad attaccare il principio medesimo e quindi ai posteri soli essendo concesso di proferire vero giudizio degli uomini e dei fatti della storia perchè essi, scrive Tacito, non hanno cagioni di parzialità ed anche perchè possano meglio apprezzare gli effetti degli avvenimenti, così è che i principii dell'ottantanove sono i soli veri e giusti anche dopo le giornate del 1793, e sono i soli veri e precisi principii dell'Alfieri, quantunque egli vanamente s'affan-

nasse a negarlo. Del resto poichè anche i popoli al par degli individui pagano talvolta il fio delle proprie colpe, accade che la Francia non ha libertà, e che oggi, che sono gia corsi più di settant'anni dalla rivoluzione, la sola volontà di un uomo può dargliela o negargliela. Così il paese d'onde partì il soffio animatore di un'epoca novella non ne gode peranco il frutto più desiderato.

Capitolo Quinto.

Ora che abbiamo conosciuto e (ce ne lusinghiamo almeno) convenientemente apprezzate le idee politiche del nostro autore possiamo volgerci a buon diritto a considerazioni più serene che riflettano unicamente al campo dell'arte, certi che le nostre osservazioni, unitamente ai concetti finora sviluppati, debbano fornirci una nozione esatta e precisa del valore di Vittorio Alfieri. Nel cammino che ci resta a percorrere nutriamo una fiducia anche maggiore di conservarci immuni da ogni spirito di parte, stante la sfera più serena in cui ci dovremo aggirare, perchè in essa meno vivace impero possano esercitare gli apprezzamenti puramente individuali. Noi non assumiamo

Digitized by Google

l'impegno di mescolare giammai alle letterarie, osservazioni di natura diversa, perocchè trattando di uno scrittore quale fu l'Alfieri, sarebbe difficile, impossibile anzi mantenerlo; ma nondimeno il lungo ragionamento fatto fin qui ci permetterà di non dare a quelle che piccolo e mai troppo importante posto.

La storia letteraria italiana della prima metà del secolo passato è (cosa nota *lippis et tonsoribus*) tutta occupata ed assorbita dal belare dei pastori dell'Arcadia. Questa celeberrima Accademia sorta col fine utilissimo di correggere e di raddrizzare il gusto traviato dalle intemperanze poetiche del seicento, cadde a sua volta nel vizio non minore di volgere affatto le menti a vane quisquilie amorose e ad accademici battibecchi, anzichè dirigere gli animi e far tendere gli ingegni allo studio delle universali necessità e del comune vantaggio. Come Cosimo primo duca di Toscana coprì della sua regale munificenza la nascente Accademia della Crusca, per rafforzare la sua novella signoria, con maggior danno a vergogna maggiore le larghe ali dell'Arcadia si stesero su tutta quanta la letteratnra ed ottennero di deviarla da ogni meta nazionale e sublime. E ciò quando? Quando tutta Europa era in fiamme, prima per lo sfasciarsi della monarchia spagnuola, poi per la successione austriaca, quando cioè sarebbe stato utile ed opportuno che dopo sì lungo silenzio e torpore gli spiriti ita-

Digitized by Google

liani si risvegliassero e l'Italia pensasse alquanto a sè stessa. Fatta signora dispotica ed assoluta, ogni ingegno poetico aveva d' uopo del battesimo dell'Arcadia per essere proclamato suddito d' Apollo, e quei pastori non che volgere gli animi agli interessi della patria, non che badare ai due immortali guerrieri, Vittorio Amedeo II ed Eugenio di Savoia (o se vi badarono fu per iscriverli nell'albo degli accademici) non si curarono nè dell' Italia, nè della Spagna, nè dell' Europa, ma restando assisi

« Sulla molle dei prati erba fiorita »

si trasportarono fuori dei tempi e dei bisogni presenti. Vagheggiarono invece l' età favolosa in cui il biondo Apollo veniva ei stesso in terra a pascolare il gregge d'Admeto, beando le orecchie mortali coll' armonia della sua cetra: il secolo d'oro che

« Fe' savorose con fame le ghiande,
E nettare con sete ogni ruscello [1]. »

Ma non pensavano che sognando dell'Olimpo, del Pindo e dell' Elicona, volevasi ben altro che i loro concenti a cogliere allori in Parnaso, e che i Greci,

[1] DANTE, *Purgatorio XXII.*

Digitized by Google

figli diletti alle Muse, lo erano anche a Marte e dato avevano al mondo lo spettacolo dei fatti delle Termopili, di Maratona, di Salamina. Un divorzio più di quello strano ed inescusabile fra due cose che pur dovrebbero essere sempre strettamente connesse fra loro, la forma ed il pensiero, la letteratura e la patria fu visto mai; mai quantità più sterminata di poetici ed artificiali concenti assordò il mondo; mai a cose frivole fu data importanza più grande, tantochè il Gravina, uno dei principali fondatori dell'Arcadia, allorchè se ne tirò addosso i fulmini, credette, pur chiamando l'Accademia una « mascherata poetica », di giustificare la propria condotta con una folla di argomenti giuridici [1].

Dall'Arcadia non poteva venire, adunque, il risorgimento delle lettere e del pensiero italiano, ma neppure venir poteva dalla Musa del Metastasio che fu di quella il parto più logico e naturale; che obbediva all'estro in ore determinate; che fu un armonioso usignuolo atto soltanto a solleticare le orecchie dei Cesari austriaci e delle dame e dei cavalieri serventi del secolo passato, cui era serbato al Parini ed all'Alfieri di sferzare spietatamente col ridicolo e coll'ira. Chi portò duri colpi alla mitologica accademia fu Melchiorre Cesarotti, il quale, senza innalzarsi ai sen-

[1] Gravina, *Lettera a Scipione Maffei sulla Divisione d'Arcadia.*

timenti ed alle idee delle due Muse d' Asti e di Bosisio, conobbe però la necessità di una profonda riforma nelle lettere e, per un aspetto almeno, fu, dice l' Emiliani-Giudici, « il vero sterminatore degli Arcadi »[1]. Ponendo in non cale l'immenso romore che avrebbe destato, le infinite accuse di cui sarebbe stato bersaglio, il Cesarotti nella traduzione d'Ossian si fece, direbbe il Parini,

« Lacerator di ben costrutte orecchie »

con quella rude armonia del Bardo Caledonio tutta nebbie, tutta deserti, tutta tempeste, ed alle deliziose cime della Tessaglia, sostituì le orride nordiche montagne. E fin qui ei faceva opera degna, chè, sebbene quella nuvolosa poesia sia assai disforme dal gusto italico pure sfavilla di grandi bellezze ed uno essendo il Bello è perciò stesso universale. Ma il Cesarotti in luogo di fermarsi a questo, come sarebbe stato prudente, andò più oltre, e tentò gettar di seggio Omero per collocarvi Ossian. Ma Omero non che il colosso dai piedi di creta è una delle più sublimi fantasie dell'universo e, contro gli sforzi inani del critico padovano, rimase immobile come una quercia secolare al molle soffio dell'aura primaverile. La bella tradu-

[1] Emiliani-Giudici, *Storia della Letteratura Italiana.*

Digitized by Google

zione di Ossian, o Machperson che sia, tanto lodata da Vittorio Alfieri, sfogato una volta il gusto ed il furore della novità, venne rettamente ed inappellabilmente sentenziata un vano tentativo di acclimare una specie di poesia troppo discorde dal genio Italiano.

Capitolo Sesto.

Chi s'innalzò a concetti più alti e più fecondi e ridusse veramente le lettere sul loro cammino fu Giuseppe Parini. Questo grande poeta divide coll'Alfieri il merito e gli è compagno nell'opera felice di avere dopo tanto tempo rese le Muse ministre dell'utile comune, ond'è che il secolo XVIII vuole specialmente per quei due insigni essere reputato un'epoca di risorgimento.

Partendo da concetti diversi Alfieri e Parini arrivarono allo stesso scopo; l'uno coll'ira, l'altro coll'ironia; l'uno mirando ad un fine politico, l'altro alla riforma dei costumi. Ma riformare il corrotto costume torna tutt'uno che sospirare la grandezza e la libertà della patria, epperò sebbene Alfieri dicesse saviamente che la virtù è molte volte figlia e non madre di libertà, certo è nondimeno che là dove virtù si trova è la sede più propria alla libertà. È così

Digitized by Google

vero che uno solo fu lo scopo del Lombardo e dell'Astigiano che pure quest'ultimo, robustamente inculcando il bisogno della libertà, si faceva autore di satire alla maniera di Giovenale, unir volendo al vanto di poeta politico quello di censore dei costumi. Nelle satire dell'Alfieri sono gli stessi pregi e gli stessi difetti delle altre opere; senonchè in quelle i difetti più particolarmente si notano essendo la collera, secondo noi, un vizio fondamentale della satira che offre così tosto un appiglio a criticare il poeta medesimo. Scorgendo questo lato censurabile della sua Musa satirica, Alfieri diceva:

« Me non biasimar, ch'egli è mio solo scopo
Dar più ch'agli altri a me del retto leggi; »

ma evidentemente questa scusa vale assai poco, ed è per sè stessa una critica dell'opera.

Il Parini invece, mirabilmente predisposto per natura alla satira, fu ad essa viemeglio educato dall'ambiente in mezzo a cui sempre si aggirò, ambiente facile ed opportuno alla sua implacabile ironia. Mirando ognora ad una meta nobile ed alta l'ironia pariniana fu tutta nella forma e lasciò continuamente intatto, austero, e sublime il pensiero, perchè l'ironia « deve proporsi un fine, deve essere non conchiusione ma

Digitized by Google

mezzo, e cuor benevolo, evidente intenzione del meglio, possono sole dar il diritto di

« Rimescolar la fetida belletta »

del proprio secolo »[1]. Quindi il Parini non mirava a ferire alcuno in modo particolare, ma dirigeva i suoi strali contro tutta intiera una società, ed il suo giovane signore, il suo lombardo Sardanapalo in cui ciascuno dei nobili d'allora poteva trovare riflesse le proprie sembianze non era che la viva ed efficace personificazione della generalità. Quell'eroe della toilette il quale si slancia nel gabinetto della polvere di Cipro colla stessa serietà con cui un grande antenato si slanciava tra le file nemiche quando i palpitanti

« . . . . Lari
Della patria difese e ruppe, e in fuga
Mise l'oste feroce . . . . . . »

è il risultato più vero e più naturale di una nobile e ricca società, splendida per censo avito e per antichi privilegi, ma dimentica di ogni grande aspirazione e di ogni feconda attività, dedita soltanto alle frivole cura di una vita senza scopo. Quella signora che passa le intiere giornate nell' abbigliarsi, in in-

[1] Cantù, *Parini e la Lombardia*, pag. 165.

Digitized by Google

sipide o maliziose conversazioni, in nojose passeggiate per far mostra di sè, in opprimere di mille piccole bisogne il suo cascante cicisbeo, ed oblia affatto la domestica economia, i sacri doveri del matrimonio, le cure sublimi della maternità, è dessa pure l'effetto necessario di un'educazione viziata e conventuale, spoglia di sentimenti e d'affetti, costretta nella schiavitù e per la quale la giovinetta ignara, appena lanciata nel mondo, si sobbarca al matrimonio senza apprezzarne i pesi ed i doveri ma soltanto considerandolo come mezzo a godere di una libertà tanto più pericolosa e desiderata quanto meno conosciuta. Volete voi rintracciare l'origine di tanto infiacchimento? La trovate nella solita causa; cioè nell'accordo di Cesare e Pietro, del potere civile e dell'ecclesiastico che spaventati dalle ardite escogitazioni della riforma si unirono insieme ed a prevenire i minacciati pericoli s'impossessarono dell'educazione, e ciò quando correva l'êra più trista per l'Italia, era spento ogni senso di nazionalità, si stabiliva fermamente la signoria spagnuola [1].

La società sferzata a sangue dal genio pariniano, fu e doveva essere l'unica possibile conseguenza di un sistema che aveva per iscopo di addormentare lo spirito, temendone gli ardimenti; di far dimenticare

[1] Cantù, *Op. cit.*, pag. 91.

colla forma, la sostanza delle cose; di deviare la gioventù da ogni meta sublime impadronendosi dei fanciulli vivaci, ingenui, impressionabili per restituirli uomini fiacchi, apati irresoluti. E non si deve credere che il *Giorno*, perchè si riferisce particolarmente alla Lombardia, sia opera meramente lombarda; no certamente, avvegnachè salve delle modificazioni formali, fosse lo stesso dappertutto e l'indifferenza e la fiaccona regnassero dovunque. Strano e singolare fenomeno! Allorchè, come già notammo, i principi illuminati del secolo scorso posero mano a savie ed opportune riforme, essi precedettero i popoli in concepirle e desiderarle. Nulla, adunque, poteva riuscire più a proposito della Musa austeramente civile di Giuseppe Parini, il quale desumendo saviamente il suo soggetto dallo spettacolo che aveva dinanzi agli occhi tuttodì, fece questo obbietto del suo satirico pungiglione e fu efficace cooperatore a quel cangiamento di abitudini, in virtù del quale la società da lui posta in ridicolo divenne poi nemica acerrima ed incessante della dominazione straniera. Noi non diremo con quali splendidi fregi dell'arte, con quale straordinaria originalità egli espresse e colorì il suo nobilissimo concetto; non diremo come il suo poema sia un contrasto vivo, inalterabile e nuovo tra lo stile e il soggetto, sicchè il ridicolo ne sgorga naturalmente come da propria sorgente; come sia un per-

fetto modello per la maestà e per la leggiadria del verso sciolto; come sia inarrivabile per il merito dell'invenzione; delle descrizioni, degli episodii sempre opportunissimamente innestati alla materia principale. Noi non diremo nulla di tutto questo, perchè diverso è il nostro soggetto; e solo ci siamo trattenuti alquanto su questo scrittore perchè anche Alfieri è autore di satire, perchè il detto può giovare a mettere viemeglio in luce le condizioni in mezzo a cui comparve il teatro dell'Astigiano, e perchè finalmente sarebbe stato un imperdonabile oblio se il critico dell'Alfieri non avesse fatto motto dell'illustre contemporaneo e giudice imparziale delle sue tragedie [1].

A chi facesse la storia della tragedia italiana spetterebbe di ricercare accuratamente le cause più riposte in virtù delle quali l'Italia non ebbe che tardi un grande poeta tragico; ciò non tocca a noi che abbiamo un assunto diverso e più ristretto. Ci limitiamo perciò a constatare il fatto della non esistenza di un tragico teatro prima di Vittorio Alfieri, ed a dichiarare che dovendone investigare il perchè non

[1] È anche per questo che non abbiamo accennato alle liriche del Parini sempre nobili per forma e per concetti, feconde di ammaestramenti, gravi per sentenze, leggiadre per lo stile, mai povere, se non sovrabbondanti di armonia, e che possono perciò mettersi coraggiosamente tra le più belle cose della letteratura italiana.

diremmo collo stizzoso Aristarco Scannabue che l'Italia non ebbe tragedie solamente perchè non ne ebbe[1]. Ci dispensiamo anche da un'altra ricerca che sarebbe più connessa col nostro argomento, ma inutile però e tediosa; quella cioè di determinare quali siano le forme colle quali la tragedia deve essere espressa e i limiti dentro cui deve stare racchiusa. Imperocchè a noi piace di supporre che oggi tutti (salvo rarissimi che sono ancora schiavi di viete tradizioni e di precetti incertissimi) abbiano l'opinione che uno solo è il canone inviolabile per il poeta drammatico, una sola la legge a cui non si può sottrarre impunemente, quella cioè di mantenere inalterabile, inviolata l'unità fondamentale dell'azione, avvegnachè sia una regola imposta dalla natura, e lascino per l'unità di tempo e di luogo libero il campo all'indole del soggetto o alla tempra dell'ingegno. Una volta che il fatto è stabilito, e che tanto Sofocle che Shakspeare si appellano sublimi poeti drammatici vano e superfluo è per noi ricercare le fasi percorse prima di giungere ad accordare la stessa denominazione a poeti che esteriormente differiscono in modo sì profondo. Ciò posto e sorvolando agli informi tentativi drammatici fatti prima del secolo passato i quali guardando alle impressioni letterarie di quei tempi, fu-

[1] BARETTI, *Frusta Letteraria.*

rono chiamati egregiamente dal Centofanti, il racconto della tragedia antica [1], come l'epopea del Trissino fu una pallida riproduzione di quelle omeriche, noi troviamo che allorquando l'astro Alfieriano apparve all'orizzonte, questo era ancor quasi bujo del tutto. Infatti solo alcuni tentativi drammatici di Antonio Conti da Padova, inspiratigli dal suo amore per Shakspeare, e meglio la *Merope* del Maffei avevano tentato di portarvi un po' di luce. Circa a quest' ultima, qualunque possano esserne i pregi, io credo che gli immensi applausi che riscosse e la fama grandissima che procacciò all'autore più che del merito intrinseco dell'opera fossero forse una dimostrazione dell'assenza di un concetto adeguato della tragedia. Infatti in tempi e condizioni nelle quali l'idea non ne era determinata e confortata da alcun esempio presente e nazionale, ma era necessario o andare fuori d'Italia fra le letterature contemporanee o risalire più di duemila anni indietro per averne una rappresentazione, non è meraviglia che un tentativo, in realtà, più felice degli altri, attirasse in folla, gli applausi e l'ammirazione. E ciò tanto più se l'Italia prima dell'Alfieri era quasi persuasa che la nostra lingua non fosse capace di note incise col pugnale di Melpomene, obliando così quale sublime ed inarrivabile tragedia

[1] Centofanti, *Op. cit.*

fosse il canto d'Ugolino. Ma la *Merope* Maffeiana mentre offre al lettore dei belli squarci, come la narrazione di *Egisto*, il lamento di *Merope*, il racconto della morte di *Polifonte*, in complesso riesce priva di moto e di calore. L'azione assai avviluppata del poema pare piuttosto l'intreccio di un dramma che quello di una tragedia, e la situazione terribile d'una madre che stà per uccidere il figlio, assume sotto la penna del Maffei, l'aspetto di un macello anzichè destare la pietà e la compassione. È poi singolarissimo che mentre il nodo di questa tragedia è altamente e troppo intricato, i tre personaggi di *Adrasto*, di *Euriso* e di *Ismene* siano pochissimo legati all'azione. Polifonte usurpatore e tiranno non è ben tratteggiato e basti dire che a velare le sue mire interessate nel volere sposare Merope da lui orbata di marito, di figli e di regno, non trova di meglio che farle una dichiarazione d'amore. Alfieri, invece, con profondo senso dell'arte, rappresenta Polifonte che confessa apertamente a Merope che il motivo per cui la vuole in moglie è di rafforzare la propria signoria; ciò che parrà cinico e sfrontato alli osservatori superficiali, ma che in realtà offende assai meno che le sdolcinatezze del personaggio del Maffei. Non rileveremo lo squarcio di politica tirannica degna del *Principe* di Macchiavello che il poeta veronese mette inutilmente in bocca a Polifonte. Non noteremo quanto sia ri-

buttante che costui, dopo il tenerissimo lamento di Merope sulla creduta morte del figlio, dica in istile pastorale:

« Non cetre o lire mi fur mai sì grate,
Quant'ora il flebil suon di questi lài
Che dello spento rival fan certa fede. » [1]

Osserveremo soltanto come sia grave difetto che la catastrofe non avvenga sotto gli occhi delli spettatori. È questo un vizio anche di fronte ai precettisti, imperocchè l'uccisione di un tiranno non entra in quella categoria di catastrofi che Orazio consigliava al poeta di sottrarre dalli sguardi del pubblico. Queste brevi osservazioni sopra un lavoro così celebrato al suo primo apparire, ma che a dimenticanza condannarono i poemi dell'Alfieri, il quale s'irritava quando quello veniva reputato il migliore che far si potesse in Italia[2], dimostrano chiaramente che la letteratura nazionale non s'era che debolmente inspirata a Melpomene allorchè sorse l'Astigiano. Avremmo noi, per avventura, giudicata troppo severamente la *Merope* del Maffei? A chi pensasse così, consigliamo di leggerla ancora, certi che da tale nuova lettura deggia uscire

[1] MAFFEI, *Merope, III*, 6.
[2] ALFIERI, *Vita, IV*, 9.

persuaso che anche dopo di quella il teatro tragico Italiano era puramente un desiderio.

Capitolo Settimo.

Senza l'uopo di altre indagini e dimostrazione ci è, adunque, concesso di stabilire la natura e la grandezza dell'opera inventrice di Vittorio Alfieri. Egli creò di pianta, fra noi, il teatro tragico, che uscì armato di tutto punto dal suo cervello come Pallade da quello di Giove. Il piano e lo stile del dramma furono l'opera solitaria del suo ingegno austero, non il risultato di studii lunghi e profondi. Perocchè (fenomeno curiosissimo) l'opera creatrice dell'Alfieri procedette di pari passo colla sua educazione letteraria; questa non precedè quella; egli creò mentre studiò, non dopo avere studiato, e la sua cultura, mentre dava vita a mirabili poemi, nulla presentava di singolare. Alla formazione di un teatro tragico, Alfieri procedette coll'idea fissa e risoluta di sbandire dalla scena ogni cosa ed ogni personaggio che non fossero necessarii, e di concentrare, perciò, l'azione soltanto su quattro o cinque eroi, che essendo animati da forti passioni e da cocenti desiderii, non l'avrebbero mai fatta languire, nè mai avrebbero

Digitized by Google

lasciato raffreddare l'interesse. A questo concetto artistico egli associò l'altro politico e nazionale di sollevare a più alti pensieri le menti dei suoi concittadini rappresentando loro l'idea della patria e della libertà, nella quale stà racchiuso lo scopo più ardente e più vivace delle sue tragedie. Da questi due concetti con eguale amore accarezzati dall'Alfieri, derivò la massima parte dei suoi pregi e dei suoi difetti. Infatti al fine politico e nazionale il nostro autore sacrificò ogni tenera passione ed ogni affetto dolce e soave, epperò la Melpomene Alfieriana ti appare, quasi sempre, fieramente atteggiata col suo pugnale, ti dà ognora l'immagine del mare in tempesta, e tu vanamente aspetti che ella ricerchi e scuota le corde più sensibili del tuo cuore. Nella massima parte del suo teatro l'amore non è mai signore del poema; o non esiste o, esistendo, è accompagnato da altra passione più forte od uguale. Per questo lato il campo, dopo l'Alfieri, era tuttora inesplorato, avvegnacchè la parte più dolce e più soave degli umani affetti fosse scopo principale dell'azione solo in *Mirra* od in *Alceste*. Ma in quella, trattandosi di un amore incestuoso, la passione perde le qualità più amabili per il fatto della colpa e, inoltre, resta avvolta nel mistero fino alla catastrofe; questa fu l'ultimo suono della Musa tragica dell' Astigiano e frutto de' suoi studii nella greca letteratura. Di tale specialità potrà muovere

Digitized by Google

un rimprovero all'Alfieri quegli che, guardando all'arte si isolerà da tutto l'universo e non porrà mente alle condizioni dei tempi in cui visse l'autore; ma chi pensa quanta parte della vita di un popolo siano le lettere; chi riflette che il Gioberti credeva di affermare che nulla scende nel campo delle azioni se prima non è fatto in quello del pensiero, non potrà non acconciarsi di buon animo alla lacuna che esiste nel teatro Alfieriano. L'ufficio del critico perciò, fatto questo importantisssimo riflesso, si ridurrà unicamente a ricercare se e fino a qual punto la preoccupazione politica del poeta abbia nociuto alla perfezione dei drammi.

La prima grande particolarità che ci si presenta agli occhi leggendo le tragedie dell'Alfieri, è che il nostro autore in quelle che hanno ad argomento fatti storici, non dubitò di poco rispettarne la verità a benefizio dello scopo che si era proposto. Si può inoltre affermare che, mai, ove pure egli non alteri il fatto parziale argomento del poema, riproduce nel poema il carattere generale di verità nè ritrae i tempi ed i luoghi in cui avviene l'azione. I drammi dell'Alfieri si svolgono più veramente in luoghi ideali e fra personaggi ideali e la ragione esplicativa di tale caratteristica si trova nel fatto che, siccome già ci accadde di osservare, la libertà vagheggiata dall'Alfieri era pure una cosa prettamente

Digitized by Google

ideale. Ma questa particolarità che è difetto gravissimo dei suoi scritti puramente politici, sarà dessa un vizio irrimediabile per le tragedie? Si dovrà dire che l'arte nelle sue mani ha risentita l'influenza perniciosa del concetto indeterminato dell'autore? In altre parole, il poeta ha l'obbligo di rispettare la verità storica del dramma? Noi rivolgiamo a questo argomento le prime nostre indagini, giacchè la conclusione che ne trarremo varrà a determinare se le tragedie storiche dell'Alfieri deggiano considerarsi come opere d'arte, oppure soltanto come dissertazioni politiche vestite del dialogo drammatico.

La maggior parte dei critici avversi all'Alfieri si è fatta un'arme del carattere accennato del teatro Alfieriano, e lo ha sentenziato quale grave difetto, rimproverando il poeta di avere alle politiche preoccupazioni della mente, sacrificate le esigenze dell'arte. Tra il numero grandissimo dei critici, ne sceglieremo uno assai autorevole, il celebre Villemain, il quale nel suo bellissimo Corso di letteratura francese dedica tre lezioni a Vittorio Alfieri. Da quelle noi possiamo su per giù dedurre che l'illustre professore giudica l'Alfieri come un fanatico repubblicano e che i suoi principii furono d'impedimento a che egli diventasse grande poeta tragico, lo che equivale a dire collo Schlegel, che le tragedie dell'Alfieri più che come opere poetiche vogliono essere considerate quali azioni.

Digitized by Google

« Il poeta tragico, scrive il Villemain, è un essere pieghevole, molteplice, variabile, signoreggiato da tutte le passioni che presta ai suoi personaggi, ma non avente, egli stesso, una passione propria che gli vieti siffatte trasformazioni. L'Alfieri così rude, così duro, così altero nel suo ardore repubblicano, non poteva piegare agevolmente il suo genio a concepire e ad incarnare altri caratteri ed altre parti; il suo capriccio d'uomo lottava col suo interesse di scrittore e l'uomo restava vittorioso. » Vedremo frappoco se sia vera l'affermazione che il poeta tragico non debba avere passioni proprie, ma continuiamo prima la citazione. « Se voi, segue a dire il Villemain, aveste proposto allo Shakspeare, comunque barbaro sia o lo si supponga, allo Shakspeare, nato poeta tragico, di fare una tragedia della morte di Cesare, di rappresentare Bruto che arringa i Romani dopo l'uccisione del Dittatore, ma di non far comparire Antonio, se voi gli aveste detto: fate parlar Bruto, infiammate l'animo dei Romani, risvegliate il loro coraggio ed il loro patriottismo ed a ciò fermatevi; il poeta avrebbe risposto: no, non sono questi i Romani che io ho trovati nel mio antico Plutarco. Dopochè Bruto fu da loro applaudito, Antonio venne nel foro alla sua volta e parlò diversamente, ed i Romani, cangiando avviso, infuriarono contro i congiurati che ammiravano poc'anzi. Ecco il popolo, ecco

i Romani ed è così che io deggio porli in iscena. Ma Alfieri, che non avrebbe mutato consiglio,... nel Bruto sopprime Antonio e il suo discorso, sopprime i fatti, la verità storica e teatrale, perchè dessa offende la sua collera repubblicana; rappresenta i Romani diversi da quello che erano; Bruto, insanguinato per l'uccisione di Cesare, pronunzia un energico discorso, Alfieri e il popolo applaudono furiosamente; non più Antonio, non più reminiscenza di Cesare, non più possanza attaccata al nome del Dittatore; ma Romani eroici, inflessibili come a' più bei giorni della Repubblica, e il dramma finisce[1]. »

Tuttociò è certo detto splendidamente, ma chi non si lasci sopraffare dal lenocinio di una forma bellissima troverà, per avventura, che il precetto drammatico del Villemain perde la massima parte dell'efficacia per essere così assoluto. Imperocchè, quando si dice che il dramma è singolarmente obbiettivo, non

[1] VILLEMAIN, *Cours de Litter. Française*, Deuxième Partie. Leçon 11.me Il Taine, invece, respinge questa riproduzione di costumi e di epoche e dice « que les resurrections tentées sont toujours imparfaites; que toute imitation est un pastiche; que l'accent moderne perce infailliblement dans les paroles que nous prêtons aux personnages antiques; que toute peinture de mœurs doit être indigène et contemporaine et que la littérature archéologique est un genre faux. » (TAINE, *Hist. de la Litter. Anglaise.* IV. I.)

D'onde risulta la giustificazione del sistema dell'Alfieri.

Digitized by Google

si può nè si deve intendere, a parer nostro, che la persona dell'autore debba starne fuora assolutamente, ma invece che debba starne fuora quanto è possibile. Egli è, soltanto, stabilendo delle regole fondamentali praticamente eseguibili che si giova all'arte, non già dettando dei precetti unicamente teorici e che incontrano poi mille difficoltà al momento dell'applicazione. In quella prima guisa soltanto, l'arte sta alla natura come figlia a madre, e questa dà i canoni fondamentali e presta al poeta ed all'artista la materia colla quale compiere il suo lavoro, obbedendo alle leggi del verosimile. Il verosimile è cosa diversa dal vero perchè l'arte è diversa dalla natura, ma questa però è la base, il fondamento, la genitrice di quella e tuttociò che a lei ripugna, tuttociò che va contro le sue leggi, il connubio dell'agnello colla tigre è, conseguentemente, uno sfregio per l'arte. Ora se può essere verisimile che un uomo si sottragga fino ad un certo punto all'impero delle proprie passioni, e ciò anche in un grado alquanto maggiore di quello che all'individuo più freddo e più calcolatore sia concesso di fare nella realtà della vita, non che possibile non è verosimile che se ne sottragga affatto. Quindi il poeta drammatico non può abdicare intieramente la sua personalità e diventare, come pretende il Villemain, un essere pieghevole, molteplice, variabile, un vero Proteo moltiforme. È dal complesso delle pas-

Digitized by Google

sioni che l'uomo viene costituito per una gran parte e più che tutti gli altri ha da provarle il poeta se deve prestarle a' suoi personaggi. Le passioni che il tragédo trasfonde nei suoi eroi non sono certamente tutte appagate e soddisfatte da lui nella vita reale, ma tutte, nulladimeno, sono da lui sentite, avvegnachè l'uomo senta ogni sorta di passioni, buone e malvagie, ma le secondi o le combatta in forza del suo libero arbitrio, o le infreni per il timore della legge, o non dia sfogo ad esse in causa dei limiti impostigli da ciò che lo circonda. Laonde anzichè affermare che il dramma è obbiettivo, si deve dire più giustamente e con verità maggiore che è obbiettivo se lo si ponga a confronto di altre specie di poesia, e più che di tutte della lirica, nella quale parla il poeta stesso; ma si dovrà poi affermare che l'ideale obbiettività voluta dai precettisti, implicando l'annichilamento della persona del poeta, è cosa impossibile ad ottenersi. Queste considerazioni contengono implicita la risposta al quesito da noi propostoci e tutto quanto ci resta a dire in questo capitolo ne sarà per lo più la conseguenza.

Ora se la tragedia non è la storia, e se noi per acquistare la cognizione delle cose accadute ci rivolgiamo non a Melpomene ma a Clio, siamo accertati che gli obbietti di quelle due Muse sono affatto diversi. Questo fatto non impedisce però al poeta drammatico

Digitized by Google

di entrare nel dominio della storia e di quivi curiosamente ricercare il soggetto più adatto per il poema in forza della natura dell'avvenimento e delle circostanze che lo hanno accompagnato. Ma da ciò siamo obbligati a trarre il canone che il poeta debba sempre alla storia stessa attenersi? Questa per rispondere pienamente al suo scopo, per acquistare il diritto di essere riguardata il racconto veridico e completo degli avvenimenti succeduti e lo specchio fedele della natura degli uomini e dei popoli, deve minutamente quelli narrare, determinarne accuratamente le cause, esporne profondamente gli effetti, apprezzare la generale e durevole influenza che esercitarono nel mondo. Rispetto agli uomini è tenuta a scrutare le latebre del loro cuore per leggervi possibilmente i motivi che li indussero ad operare in un modo piuttosto che nell'altro; a mettere esattamente in luce l'indole loro e nessuna, perciò, trascurare delle circostanze che valgono a meglio rappresentarla. È questa una parte importantissima della storia, imperocchè, è spesso in cose di lieve momento che più si rivela la natura degli uomini, e quindi male si appongono quelli scrittori che reputano certi particolari indegni della storia. Questi, al contrario, oltrechè valgono a più veramente rappresentare l'indole degli individui, giovano anche ad un più giusto apprezzamento della natura umana, e se accadrà che, in omaggio al vero, la

Digitized by Google

storia debba narrarci le debolezze di alcuni grandi personaggi, ciò non varrà a scemare in noi nè la stima nè l'ammirazione perchè rifletteremo, invece, all'imperfezione dell'uomo. Tale è l'altissimo ufficio della storia, detta da Cicerone, luce della verità, maestra della vita, e cui un altro grande antico voleva che solo attendessero coloro che tutta la vita spendono nelle pubbliche faccende, avvegnachè, diceva egli, « l'esperienza acquistata dal far delle imprese sia necessaria a scrivere l'istoria »[1]. Ma la poesia, epperò la tragedia, provincia nobilissima del regno di quella, è tenuta invece, già lo abbiamo osservato, all'ufficio ben diverso di porci sotto gli occhi il verosimile e, prendendo le mosse dalla natura a rappresentarci l'ideale che è lo scopo dell'arte. Altrimenti procedendo si arrogherebbe le appartenenze della storia, imperocchè, scriveva Aristotele, « l'istorico e il poeta non sono differenti nel parlare con verso o senza verso e certo mettendosi le cose di Erodoto in verso, non saranno però meno certa istoria con verso che senza versi. Ma in questo sono differenti che l'uno dice le cose come sono avvenute e l'altro quali possono avvenire »[2]. Se il pittore e lo scultore nel quadro e nella statua trasfonderanno tanta virtù da

[1] Polibio, *Le Storie, IX.* Trad. del Domenichi.

[2] Aristotele, *Poetica, III*, 7. Trad. del Castelvetro.

far esclamare i riguardanti che i loro sono tipi ideali di bellezza, avranno conseguito pienamente il fine propostosi, ma solo perchè il bello delle opere, senza scostarsi dalla natura, è assai lontano dal vero. Chi infatti trovò mai una donna che uguagli in bellezza la Venere greca e quella di Tiziano? Ciò che è proprio delle arti belle lo è pure della poesia la quale ha con esse tanta affinità ed una sì grande analogia; quindi la tragedia dovrà, logicamente, rappresentarci la natura dell'uomo alquanto più sublime che non è in realtà. Laonde se il poeta metterà sulle scene Cesare in tutta la sua grandezza, sarà forse tenuto a dirci, in omaggio al vero storico, che egli vergognava della propria calvizie e che, per tema di cadere, impallidiva ogniqualvolta saliva sul carro trionfale? No sicuramente; avvegnachè siano quelle debolezze d'individui affatto volgari, e rammentarle al pubblico mentre è tutto assorto nell'ammirazione dell'uomo straordinario, dell'uomo, le gesta di cui furono di tal volo che non seguirian « lingua nè penna », come dice il Divino Allighieri, a null'altro approderebbe che a richiamarlo dalle sublimi regioni dell'arte alla più cruda e più bassa realtà. Sublimando così in nome dell'arte la natura dell'uomo s'impone al poeta la più grande delle violazioni del vero, e si perde ogni diritto di fargli carico della violazione di un fatto particolare. Da queste idee generali volendo ve-

nire ad una speciale applicazione, noi assumeremo lo stesso esempio della morte di Cesare da cui il Villemain trasse argomento per criticare l'Alfieri. Questi ponendo fine al suo *Marco Bruto* col verso proferito dal popolo:

« Con Bruto a morte o a libertà si vada »

non commette, in realtà, alcuna particolare violazione della storia, ma cangia, nondimeno, natura all'avvenimento, imperocchè escludendo Antonio dall'ultimo atto della tragedia, lascia supporre che gli uccisori di Cesare giugnessero a ristabilire il governo repubblicano e che la morte del Dittatore facesse svanire per Roma ogni pericolo della libertà, invece di aprire la via a maggiori sventure. Nel *Giulio Cesare* dello Shakspeare, al contrario, noi veniamo a conoscere gli avvenimenti press' a poco come se leggessimo Plutarco. Ma, in realtà, allorchè siamo invitati alla rappresentazione della morte di Cesare ci attendiamo noi di vedere trasportato sulla scena Plutarco con fedeltà scrupolosa? Allorchè io leggo i poemi storici dello Shakspeare io chieggo a me medesimo se quei lavori, sublimissimi per tanti rispetti, rispondano esattamente all' idea del dramma. Riconoscendo allora, che tale idea fu stupendamente incarnata dal gran tragico inglese nel *Romeo* e *Giu-*

Digitized by Google

lietta, nel *Re Lear*, nell'*Amleto*, nell'*Otello*, nel *Macbeth*, giacchè il poeta avendo a fare con tradizioni, con novelle e con leggende, lasciò libero il freno alla sua imaginazione meravigliosa, dubito però che quella lo fosse negli *Enrichi*, in *Antonio e Cleopatra*, in *Giulio Cesare*, nei quali il poeta si mantenne obbedientissimo alla storia. In quest' ultimo dramma il protagonista è ucciso al principio del terz' atto, e il pubblico, anzichè assistere alla morte di Cesare, assiste più veramente ad un dramma che ha per oggetto tutto l' immenso complesso di avvenimenti compreso tra la congiura di Bruto e la battaglia di Filippi. Tuttociò è certamente grandioso e sublime, ma, nulladimeno, sproporzionato al teatro, avvegnachè nessun pubblico, per quanto colto ci compiacciamo supporlo, possa accogliere nel suo spirito tutte le profonde impressioni che la morte della repubblica romana debbe produrre, per quanto a ciò si applichi il genio dello Shakspeare [1]. La moltiplicità degli accidenti, la varietà delle fasi, il numero stragrande degli attori di cose tanto straordinarie, impediscono

[1] Il Bozzelli, parlando di Shakspeare, riconosce, egli pure, il vizio intrinseco di questa specie di componimenti e l' impossibilità che in così vasti e molteplici poemi l' attenzione dello spettatore possa essere convenientemente concentrata, e le parti del dramma strettamente fra loro connesse (*Dell' Imitazione tragica*, cap. 14).

di racchiuderle entro i limiti angusti di un dramma per quanto largho possano esserne le proporzioni, e quindi più rettamente procederà il poeta se uno solo dei numerosi episodii di quelle sceglierà per argomento della tragedia. In quel tristo e grandioso periodo storico che terminò col dare la signoria del mondo ad Augusto, il fatto della morte di Cesare offre, al più alto grado, tutte le condizioni della tragedia. Esso fu principio, cagione e pretesto a tutte le vicende compiutesi appresso; Marco Bruto e Giulio Cesare rappresentano ed esprimono le due tendenze che dividevano la società romana; e le grandi e diverse passioni da cui sono agitati quei due uomini che tanta influenza esercitarono nelle cose del mondo, una volta poste fra loro a contrasto, debbono necessariamente produrre il sublime tragico al suo più alto grado. Vittorio Alfieri che vide tuttociò nelle uccisione di Cesare, e che, vissuto nei tempi in cui accadde, sarebbe assai probabilmente stato uno dei congiurati, fu dalle sue idee politiche condotto a rappresentarci quella congiura in modo che invece di un vano e dannoso conato, paia essere una vittoria definitiva della libertà di Roma.

I concetti più indietro espressi dimostrano come non si possa criticare l'autore per il modo con cui quell'avvenimento ci è rappresentato e diciamo perciò, che, ad onta di tale alterazione della storia il *Marco*

Digitized by Google

Bruto è uno dei più perfetti componimenti dell'Alfieri. Se Bruto, morto il Dittatore, si fosse trovato, nel poema dell'Astigiano, a tentare vanamente d'inspirare il suo entusiasmo in una corrotta moltitudine, egli, personificazione di ogni virtù e di ogni nobile aspirazione, perderebbe tutta la più vera grandezza e ci si offrirebbe come un vano utopista. L'Alfieri, nel suo ardore repubblicano amò rappresentarci la storia come l'avrebbe voluta in realtà; fece di Bruto un personaggio assai più grande che non fu veramente; un ente ideale fra Dio e l'uomo, secondochè dice l'autore stesso, e terminò il dramma quando il popolo romano infiammato dalla sua irresistibile eloquenza grida libertà e Cesare tiranno; non lo seguitò fino al punto in cui una bassa e furibonda plebaglia sedotta dalle artificiose parole di Antonio e dai pingui legati di Cesare, corre forsennatamente a spianare le case dei congiurati e li costringe a fuggire da Roma coperti d'imprecazioni. Se il vero storico è violato nella tragedia d'Alfieri, se, non conoscendo il corso reale degli avvenimenti, taluno potrebbe argomentare dal dramma che Bruto abbia effettivamente ristabilite le prische libere istituzioni, il vero poetico è, invece, portato al più alto punto. Bruto lottante dapprima tra l'amore di patria e l'ammirazione per la grandezza di Cesare, indi tra l'amore di figlio e quello di Roma e inducentesi finalmente ad uccidere

il padre per la salute della repubblica, riunisce all' ultimo grado tutte le condizioni dell' eroe tragico e lo spettatore a, giustificazione del poeta, lo plaude fragorosamente senza fargli carico se la storia fu ben diversa del dramma.

Il detto fin qui dimostra il poco valore delle obbiezioni del Villemain, ma chi volle conciliare le due opposte sentenze (giacchè non manca mai chi segue le vie di mezzo, quantunque Macchiavelli le sentenziasse fatali) fece la singolare scoperta di due specie di tragedia. Alla prima di esse assegnò l'ufficio di dipingere e d'incarnare in un individuo, storico o favoloso, una data passione, col fine di farla ammirare, abborrire o compiangere ed in tal caso concesse al poeta di violare la storia. Alla seconda specie impose invece il più rigoroso rispetto di quella, imperocchè le propose per obbietto di rappresentare il carattere di un'epoca, l'indole di un governo, la natura e tutte le fasi di un avvenimento od altro analogo vastissimo scopo. Per ciò ottenere, risulta evidente la necessità di conservare inalterati i fatti ed il carattere dei personaggi. Il nostro consiglio intorno a questa novella specie di tragedia, che può appellarsi e fu anche appellata *quadro storico*, è già manifesto per le cose precedentemente discorse, ma stimiamo, tuttavia opportuno di dichiarare anche più particolarmente perchè non si accetti da noi l'accennata distinzione. Il

Digitized by Google

precetto di conservare sempre uniforme nella tragedia il carattere dei personaggi, non è un precetto che riposi solamente sull'autorità di Aristotele o di Orazio e che possa perciò essere dimostrato falso o, per lo meno, non assoluto ed universale, ma è, al contrario, un canone tratto dalla natura stessa della tragedia, epperò, inviolabile. E che ciò sia, prova quanto scrivemmo più indietro circa alla profonda differenza che passa fra il *vero storico* ed il *vero poetico*, cioè dire, tra il *vero* ed il *verosimile*, d'onde nasce la necessità imprescindibile per il poeta di rappresentare la natura umana alquanto più sublime che non è, allo scopo appunto di evitare le incoerenze e le contraddizioni che s'incontrano nella realtà della vita. Epperciò, appunto, appare difettosa la prima venuta in iscena di *Atalia*, nella mirabile tragedia di Racine. Infatti dopo che per tutto il primo atto e per parte del secondo, quella regina ci viene rappresentata come feroce e crudelissima, come sprezzante ogni cosa più sacra, noi conosciamo il suo carattere quantunque non l'abbiamo ancora udita, ed attendiamo che tutto quanto essa dirà ed opererà sia conforme all'acquistata cognizione. Ecco la sola logica e naturale aspettazione. Invece in quale aspetto compare Atalia e quale è il solo primo linguaggio? Essa viene in iscena con passi irresoluti e tremanti e le prime pa-

role che dice in risposta alle esortazioni della sua confidente, sono del seguente tenore:

« Non; je ne puis; tu vois mon trouble et ma faiblesse;
Vas; fais dire à Mathan qu'il vient, qu'il se presse.
Heureuse, si je puis trouver par son secours,
Cette paix que je cherche et qui me fuit toujours! [1] »

Come! Questa è la feroce Atalia, la disperditrice della razza di David, la schernitrice del Dio d'Israello, la Jezabele del regno di Giuda, l'usurpatrice contro cui si appuntano le ire ed alla di cui rovina tendono i disegni di *Joad*, sommo sacerdote? Questa è, invece, una volgare femminuccia che spaventata da un triste sogno non si regge più sulle gambe ed ha bisogno dei conforti del ministro di idoli vani, il quale volge a proprio piacere le chiavi della sua coscienza. Questa è una donna che in luogo di eccitare contro sè l'odio, risveglia piuttosto la compassione del pubblico per i terrori ed i tristi presentimenti da cui è agitata. Questa insomma non è l'Atalia che il Racine ha rappresentata finora. I fautori del *quadro storico* a giustificare le incoerenze dei caratteri riferiscono naturalmente il canone della uniformità soltanto alla prima specie di tragedia, giacchè in essa, scrive Sil-

[1] Racine, *Athalie, II, 3.*

vio Pellico, ogni personaggio è « quasi il tipo ideale di un carattere, quasi un'immagine allegorica della passione che si vuol dipingere. Nella specie, invece di tragedia che chiameremo *storica*, l'uomo che in una data circostanza è apparso forte, può, col mutarsi di questa circostanza, condursi con debolezza; se questa mutazione sia tratta dalla verità del fatto, il poeta non è tenuto ad alterare il fatto per osservare il precetto surriferito; egli anzi, con questa cieca osservanza nuocerebbe all'effetto [1]». Ma questa arbitraria distinzione del Pellico è più speciosa che vera, perchè il *vero poetico* è uno solo, è ben diverso dal *vero storico* e non muta natura per la sola circostanza che il fatto, argomento dell'azione tragica, sia reale anzichè immaginario. Epperò, allorquando il Pellico in appoggio della teorica surriferita, adduce l'esempio di Federico Barbarossa, e pretende dimostrare che sarebbe lodevole il poeta, il quale « dopo avere dipinto questo principe in tutta l'ebbrezza dell'insolenza, come il più intrepido dei conquistatori, insultando alle rovine della distrutta Milano, lo rappresentasse quindi alla fine del dramma fuggiasco per le Alpi, avvilito dalla sconfitta, tremante ad ogni pericolo, divenuto insomma volgare e premuroso più della vita che della gloria » in seguito alla sconfitta

[1] Pellico, Articoli del *Conciliatore*.

di Legnano, s' inganna naturalmente nell'applicazione perchè si è ingannato nella premessa. Il poeta che avesse dipinto Federico ebbro de' suoi crudeli successi e sprezzatore « d' uomini e di Dei » potrebbe benissimo e dovrebbe rappresentarlo solo e fuggiasco, ma non avvilito, tremante e volgare, imperocchè mentre la primiera situazione non arrecherebbe oltraggio veruno al vero poetico e alla reale grandezza dell' individuo, lo stato dell' animo suo abbattuto dal mutar della fortuna verrebbe meno alla ragione intima e suprema della tragedia. La teorica del Pellico non è, adunque, conforme alle ragioni dell' arte e il dramma puramente e strettamente storico non vuol essere accolto dal poeta tragico perchè, come già vedemmo essere detto da Aristotele, lo storico narra le cose avvenute, il poeta le dipinge quali potrebbero avvenire. Operando diversamente da quanto consigliano i fautori del quadro storico, procedette quindi con ottimo senno lo Schiller nello stupendo *Don Carlos.* In questo poema che, pur si dice rappresentare con molta verità ed efficacia la corte spagnuola non è certo reso storicamente il carattere di *Filippo II* ed è assai sublimata l' indole di *Carlo* per far riuscire più tragici i contrasti fra padre e figlio e per rendere verosimile l' eroica amicizia fra questo principe e il *Marchese di Posa* il quale è un personaggio inventato intieramente dal poeta. Così lo Schil-

ler col profondo senso del bello proprio dei grandi in questa storica tragedia cavava dall'immaginazione il carattere dei tre principali personaggi. Egual cosa può dirsi del *Guglielmo Tell*, imperocchè la Svizzera di questo poema è affatto ideale: e lo stesso deve pur ritenersi della trilogia di *Wallenstein*, nella quale i personaggi di *Tecla* e *Massimiano* così cari, pietosi e poetici e tanto attaccati all'azione scendono unicamente dalla fantasia del poeta.

Il nostro lungo ragionare in sifatto argomento, ci dà, adunque, il diritto di riguardare come perfettamente giustificato l'Alfieri se ne' suoi drammi viola spessissime fiate la storica verità dei fatti. Inalzare il rispetto alla storia a canone rigoroso ed inviolabile noi crediamo fermamente sia un danno per l'arte, come crediamo lo sia sempre rappresentare affatto nudamente la natura umana nella tragedia. L'ufficio di trasportare tutta la verità della vita sulla scena non ispetta alla tragedia, ma bensì alla commedia la quale ha per obbietto un verosimile che deve essere assai prossimo al vero, ed appartiene perciò particolarmente ad una sola età. Ma la tragedia, invece, è propria di ogni tempo e di ogni luogo perchè non appartiene specialmente a nessuno e si libra per lo più in una regione superiore a tutti. Ciò spesso in quella misura per la quale i so-

Digitized by Google

gni dell' immaginazione differiscono dalla quotidiana realtà [1].

Capitolo Ottavo.

Escluso così un difetto gravissimo dal teatro Alfieriano e (ciò che importa ancora di più) stabilito e dimostrato un grande principio dell'arte, viene ora la volta di un' altra obbiezione. Questa si connette

[1] Alcuni critici volendo che la natura umana debba nudamente trasportarsi sulla scena anche nella tragedia credono che allato di personaggi grandi e sublimi possano essercene di bassi e triviali o che a scene terribili possano farsene seguire di comicamente ridicole. A giustificar ciò si appoggiano all'esempio dello Shakspeare. Ninno più di me è disposto ad ammirare quel genio straordinario e ninno più di me sprezza i vincoli di una critica esclusiva. Ciononostante l'ammirazione non debbe far velo al retto giudizio ed indurci a trovar buono in Shakspeare anche ciò che è manifestamente cattivo, persino quelle frasi e quei concetti sconci e triviali cui lo Schlegel vorrebbe difendere o giustificare. Shakspeare è uno dei più grandi poeti dell'universo e come tale non ha bisogno di apologisti: non può quindi perdere la sua grandezza se altri dirà, in omaggio al vero, che in lui, come in nessuno, tutto non è sempre oro di coppella. Ecco del resto come a tale proposito si esprime un critico caldo ammiratore dello Shakspeare: « Il ajoute les coulisses à la scène; il ne songe point à ennoblir, mais à copier la vie humaine et n'aspire qu'à rendre sa copie plus énergique et plus frappante que l'original. De là les mœurs de ce théatre et d'abord le manque de dignité ». (Taine, *Hist. de la Littérature Anglaise*, Livre deuxième, ch. 4).

Digitized by Google

per molti rispetti a quella combattuta nel capitolo precedente, avvegnachè si fondi, essa pure, sul concetto politico che animò l' autore nelle sue composizioni. È vero, adunque, o no che nel teatro dell' Alfieri la forma drammatica non è che un pretesto per esporre un complesso di principii politici, un abito che a questi si adatta come qualunque altra specie poetica avrebbe potuto loro ugualmente e forse meglio adattarsi? È quindi vero o no che i poemi dell' Alfieri (domanda che è inclusa e discende dalla precedente) più che come opere deggiono quali azioni considerarsi? Non havvi d' uopo alcuno di parole a dimostrare la gravità di questa critica, perocchè ove dessa poggiasse sul vero, per quanto l' Alfieri restasse grande quale pensatore e quale cittadino, scapiterebbe assai nel merito di poeta e di artista e più non sarebbe dato di locarlo tra i grandi maestri. Il celebre avvocato Carmignani autore di un ingegnoso libro, nel quale tenta vanamente di abbattere il sistema Alfieriano e che ci occorrerà di citare ancora, non dubita di offerire a conclusione del suo discorso che seguitando quel sistema si arriverebbe « alla ruina dell' arte [1] ». Lo Schlegel, il Villemain, il Cantù, il Tommasèo, a tacer d' altri, censurarono acerbamente i poemi dell'Alfieri sotto l' aspetto dell' arte,

[1] Carmignani, *Dissertazione critica sulle tragedie di Alfieri.* 10.

Digitized by Google

e il Gioberti alla sua volta scrisse: « La forma della tragedia Alfieriana è perfetta non come tragedia ma come lirica, perchè la lirica è la specie di poesia che è e deve essere più subbiettiva, laddove il dramma e l'epopea sono obbiettivi di loro natura. Nei drammi dell'Alfieri non v' ha, propriamente parlando, che un personaggio solo, cioè l'autore medesimo, ed il suo teatro non è che un'autobiografia come la sua vita. Questa descrive gli eventi esteriori, quello i moti interiori ed è una storia di affetti e di sentimenti. Ogni tragedia Alfieriana è una pentalogia lirica sotto forma drammatica, e per questo rispetto l'Alfieri somiglia ad Eschilo ed all' autore di Giobbe. Eccoti come i difetti drammatici si mutano in virtù, perchè togliendone uno solo alteri quella perfetta pittura o, dirò meglio, scoltura che l'Alfieri fece di sè medesimo. L'energia della volontà e la fierezza dell' animo sono i due caratteri che ci risplendono, e lo stile rotto, nudo, duro, la mancanza di chiaroscuro, la scarsità dei personaggi, la brevità dell' azione concorrono mirabilmente a produrla. E siccome l' animo ed il volere sono i due principii dell'operare, la tragedia Alfieriana equivale ad un' azione e tale fu in effetto l'ufficio che sortì a' suoi tempi, onde si può dire di essa, come delle canzoni di Tirteo e delle orazioni di Cesare, che somigliavano ed equivalevano ad una battaglia [1] ». Chi non si

[1] Gioberti, *Gesuita Moderno*. Proemio.

lasci sedurre dalla magia dello stile del Gioberti scovrirà che nelle citate parole si contiene un' accusa gravissima per quanto mirabile sia l' arte con cui egli sà presentare le cose. Imperocchè sebbene il Gioberti voglia acutamente convertire il difetto in virtù, noi osiamo credere che più speciosa che reale sia la lode che egli ne trae ove veramente esista l'imperfezione drammatica fondamentale cui egli accenna. Infatti, ammettendo per un' istante che la tragedia Alfieriana sia perfetta come lirica, in qual modo si potrebbe scusare il nostro autore del colossale equivoco per cui avrebbe scambiato l'ufficio di un' arte per quello di un'altra? Come scusarlo se gli si potesse dire: voi credeste di fare delle tragedie ma avete, invece, fatti degli inni politici e, per quella di Sofocle, assumeste la parte di Tirteo? Ma che concludere dopo tutto allorchè si dirà che l' amore dell' antitesi soltanto fu ciò veramente che condusse il Gioberti a qualificare come lirca la poesia drammatica dell' Alfieri e che egli singolarmente esagerava uno dei termini di quell' antitesi? Invero la subbiettività non assoluta, ben s' intende, ma relativa come già avemmo a dimostrare, non è che una delle molte condizioni della lirica e poichè non può da sola partorire questa specie di poesia, ne segue che nei drammi dell' Alfieri dovrebbero trovarsi anche tutte le altre. Ciò non è avvegnachè ivi non sia copia alcuna

d' immagini e di figure; ivi non sia quell' apparente mancanza di legame tra una parte e l'altra che è molte volte una delle più care attrattive della lirica ma tutte siano invece connesse tra loro col rigore di un sillogismo; ivi non siano voli di fantasia, audacia di traslati ma, al contrario, pochissimo campo sia concesso all' immaginazione. Tantochè la conseguenza reale delle parole del Gioberti sarebbe che la poesia dell' Alfieri è una specie anfibia, nè lirica nè tragica; uno strano accozzamento di cose diverse; una poesia « sui generis » partecipante di amendue le specie; un mostro artistico come quello di Orazio composto di membra « undique collatis ». Ma la poesia dell' Alfieri è invece altamente drammatica, non priva di difetti, senza dubbio, ma adorna anche di pregi squisiti che tragge non da fonte incerta e sospetta, ma legittima e genuina.

Ciò posto resta a vedersi dove l'Astigiano errò e dove, invece, rispose ai supremi principii dell'arte. Noi abbiamo già stabilito che non è ufficio del critico censurare un poeta perchè non isviluppò certe date passioni mentre non si può imporgli quelle che deve trattare di preferenza. Quindi non si debbe rimproverare l'Alfieri perchè, nelle sue tragedie non fece quasi mai signori gli affetti molli e soavi, ma hassi invece a guardare soltanto se, anche colle passioni di cui più particolarmente si piacque, le sue preoc-

cupazioni individuali nocquero alla perfezione dei drammi. Lo che vale quanto chiedere se, anche col concetto che l'oggettività drammatica devesi imporre non come un'idealità ma solo come una possibilità, l'Alfieri abbia nondimeno fatti troppo soggettivi i suoi poemi. La risposta vedremo dovere essere affermativa, ma prima però ci tocca dar luogo ad alcune altre considerazioni che, sebbene non si dilunghino del tutto da questo motivo originario, pure, spettando più specialmente alla forma del dramma, non sono al fatto della soggettività così strettamente connesse.

Allorchè parliamo della forma drammatica dell'Alfieri, non intendiamo fare una quistione delle unità. Questa già escludemmo affatto dal nostro proponimento imperocchè se, a parlare col Macaulay, nessuna legge è più assurda di quella che impone il rispetto delle unità di tempo e di luogo [1], vuolsi aggiungere a complemento del concetto di quel celebre scrittore che, d'altra parte, nessuna legge sarebbe più assurda di quella che comandasse la violazione delle stesse unità. All'Alfieri piacque di assoggettarsi a quei limiti, come piacque a Shakspeare di professarne il più grande disprezzo, ma tanto in Alfieri che in Shakspeare, tanto in *Otello* che in *Timoleone* fu osservata la vera legge fondamentale ed inviolabile del

[1] Macaulay, *Essay on Byron.*

dramma, l'unità dell'azione. L'Alfieri medesimo giudicava questa la regola « principalissima » e « sola vera » [1], e, sebbene timidamente, cangiava la scena nel *Filippo*, nella *Maria Stuarda*, nell'*Agide* e nel *Bruto II.*

L'Alfieri non dedusse gli stretti confini impostisi, dall'autorità di precettisti antichi o moderni, ma sibbene si racchiuse dentro quelli in seguito alle sue osservazioni intorno ai principii dell'arte, tantochè il Bozzelli scriveva assai acutamente che se anche Aristotele non avesse esistito, il sistema tragico dell'Alfieri sarebbe ciononostante stato il medesimo [2]. Nulladimeno l'unità dell'azione come fu concepita dall'Astigiano lo condusse ad esagerare questo salutare principio; perocchè egli escluse dal dramma ogni personaggio che direttamente ed efficacemente non contribuisse allo scioglimento, che non fosse necessarissimo, secondochè scrive egli medesimo; ogni incidente, ogni episodio, ogni passione secondaria, ed infine tuttociò che comprendeva nella generale e sprezzante denominazione di *mezzucci*. In tal guisa la tragedia Alfieriana si rivolge per lo più allo spirito, rade volte all'immaginazione, riesce brevissima perchè non supera mai millequattrocento versi; cammina

[1] Alfieri, *Parere delle tragedie.*

[2] Bozzelli, *Dell'imitazione Tragica*, 10.

Digitized by Google

sempre verso la fine per linea retta. Con queste particolarità costanti del suo teatro, Alfieri ottenne, è vero, che l'interesse e la passione si mantenessero inalterabilmente vivissimi, ma non potè sfuggire che l'economia de' suoi poemi riuscisse la medesima per tutti; non potè evitare il difetto dell'uniformità. L'autore istesso, giudice acuto e severo, confessò che quello è il vizio principale delle sue tragedie. « Chi ha osservato l'ossatura di una le ha quasichè tutte osservate. Il primo atto brevissimo; il protagonista, per lo più, non messo in iscena che al secondo; nessun incidente mai; pochi quarti atti, dei vuoti qua e là nell'azione, i quali l'autore crede di avere riempiti con una certa passione di dialogo; i quinti atti strabrevi, rapidissimi e per lo più tutti azione e spettacolo; i morenti brevissimi favellatori; ecco in uno scorcio l'andamento similissimo di tutte queste tragedie »[1]. Se l'autore oltre all'unità non si fosse proposta anche una perfetta semplicità di azione, o, a parlare più esattamente, se egli non avesse scambiata una cosa coll'altra e quindi ci fosse stato largo di qualche episodio, le sue creazioni drammatiche riterebbero maggior vaghezza. Esse, difatti, non presentando il difetto dell'uniformità, non avrebbero neppure assunto quel piglio un po' troppo austero che generalmente le

[1] Alfieri, *Parere delle tragedie.*

Digitized by Google

signoreggia, nè presenterebbersi con *quei vuoti qua e là nell'azione* di cui Alfieri riconosce l'esistenza. Questi nascono dal non poterla sempre far procedere per cinque atti colla rapidità proporzionata alle forti passioni da cui i pochissimi personaggi sono animati e quando Alfieri dice di averli riempiti colla passione del dialogo, noi vediamo in ciò non l'esistenza di un pregio ma sibbene di un difetto. Ed invero, tutte le volte che l'azione si arresta ed a quella si sostituisce il dialogo, è la declamazione che all'azione più realmente si sostituisce, è il vero e proprio personaggio dell'autore, che subentra in iscena agli eroi del dramma. La declamazione in grado maggiore o minore esiste in quasi tutte le tragedie dell'Alfieri, e per quanto noi abbiamo fatto dell'obbiettività drammatica un canone assai più pratico che non è generalmente considerato, pure riconosciamo che l'austero aspetto dell'Alfieri traspare troppo spesso sotto le vesti dei suoi personaggi, forzato a ciò dall'ossatura medesima delle sue tragedie. Se il poeta transigendo coll'assoluta semplicità dell'azione che s'impose come letto di Procuste, avesse di qualche episodio infiorati i suoi poemi, secondochè fece in *Filippo* col personaggio di *Leonardo* ed in *Saul* con quello di *Achimelecco*, ciò oltre a conferir loro maggior varietà e vaghezza, gli avrebbe procurato certamente l'altro vantaggio di evitare la declamazione. Vero è che Aristotele

Digitized by Google

lasciò scritto che la favola come rassomiglianza d'azione « sia d'una e di questa tutta e che le parti della cosa sieno disposte così che trasportata una parte e levata via si trasformi e si muti il tatto »[1]. Ma d'altra parte anche prescindendo dall'osservare che a sifatta legge non si attribuisce oggi mai maggior valore di quello che accordar si vuole ad una autorevole opinione personale, noi abbiamo notato col Bozzelli che non fu veramente dai canoni Aristotelici ma bensì da considerazioni tutte proprie che Alfieri dedusse il suo tragico sistema. Inoltre fu anche osservato dal Metastasio che, a meno di incolpare Aristotele di una stranissima contraddizione, è necessario di considerare soltanto come apparente il rigore del citato precetto, avvegnachè il filosofo medesimo lo temperi notevolmente nell'applicazione se quali perfetti modelli di poema e di tragedia additta l'*Iliade*, l'*Odissea* e l'*Edipo Tiranno*[2]. Molte infatti sono le parti delle epopee omeriche che potrebbero togliersi senza trasformare e mutare il tutto, e nella tragedia di Sofocle l'azione si prolunga per lungo tratto dopo che l'infelice Edipo da un seguito di fatali rivelazioni è reso certo delle involontarie sue colpe. Dalla letterale interpretazione di quel precetto scaturirebbero una contraddizione ingiustificabile e l'a-

[1] ARISTOTELE, *Op. cit. III.* 6.

[2] METASTASIO, *Estratti della Poetica d'Aristotele.*

natema di qualunque più sublime lavoro dall'*Iliade* ai *Promessi Sposi*. I poemi Omerici, l'*Eneide*, la *Divina Commedia*, l'*Orlando*, la *Gerusalemme*, il *Paradiso perduto* e le stesse tragedie del Racine, tipo della moderna tragedia classica, andrebbero compresi tutti nella universale condanna; il *Filippo* per il personaggio di *Leonardo*, il *Saul* per quello di *Achimelecco* v'incapperebbero ugualmente e si arriverebbe alla singolare conseguenza di dovere, per queste due tragedie, cangiare la nostra censura all'Alfieri nella censura affatto opposta. Ma appare evidente che lo Stagirita non volle dettare una regola tanto angusta ed assoluta, ed ove pure egli avesse inteso di conferirle una precisione matematica, oggi fortunatamente niuno è disposto di attribuire, in cose d'arte, una autorità illimitata a dei precetti teorici. Epperò noi osiamo criticare l'Alfieri per avere intieramente sbanditi gli episodii dalle sue mirabili creazioni, imperocchè, con tale esclusione, egli scambiò l'unità di azione per una nuda e perfetta semplicità, ed affermiamo che, ogniqualvolta, anche nella forma classica della tragedia, gli episodii saranno opportunatamente innestati all'azione principale ed in guisa da far mai da questa deviare la mente, il poeta sarà impenetrabile alla critica come ad una spada di legno un guerriero coperto di ferrea corazza.

Ma se col ridurre la scena a solitudine, esagerando

Digitized by Google

così l'unità dell'azione, l'Alfieri non operò con benefizio dei suoi poemi, egli procedette invece con moltissimo senno e conseguì un vantaggio notevolissimo sulle tragedie francesi sopprimendo i così detti *confidenti* dei personaggi principali. È vero che tale esclusione gli procurò la necessità di una maggiore frequenza di monologhi, e di questa si fà un rimprovero al nostro autore, ma, nondimeno, discorrendo egli medesimo di tale difetto è riuscito a dimostrare che l'accusa è in gran parte insussistente. Ciò deve ritenersi difatti, se non per tutte, per buon numero almeno delle tragedie dell'Alfieri, imperocchè dal *Filippo*, che è la prima, alle ultime si veggono scemare notevolmente i soliloqui come sparire od impicciolire molti altri difetti che gli s'imputano in modo generale. Inoltre se avvi un pregiudizio nell'arte, è quello di considerare come un inconveniente, sia pure inevitabile, ma nondimeno sempre tale, il monologo e di riguardarlo come necessaria offesa al verosimile. Non solo non è così, ma vero invece è l'opposto, perocchè l'arte e la natura si accordano e si combinano nel fare al poeta una legge della discreta introduzione del monologo nel dramma. Infatti che cosa è mai la parola per il poeta? Essa è quello precisamente che i colori ed il marmo sono per il pittore e per lo scultore. Il poeta, il pittore e lo scultore, artisti tutti ugualmente, hanno d'uopo ciascuno di una materia per mezzo

Digitized by Google

della quale tradurre in fatto le idee che hanno nella mente, ed il poeta lavora colla parola, come il pittore e lo scultore coi colori e col marmo. Nella stessa guisa che un blocco di marmo di Carrara è stromento a Michelangelo per rappresentarci David o Mosè; come una tavolozza di colori è mezzo a Raffaello ed al Correggio per rappresentarci la Madonna della Seggiola o S. Gerolamo, non altrimenti la parola è mezzo a Dante per porci sotto gli occhi Sordello o Farinata, [1] ed è perciò che colla sua meravigliosa precisione lo stesso Alighieri denominava le scolture trovate nel cerchio dei superbi del Purgatorio un « visibile parlare. » Se la parola, adunque, è mezzo e non fine al poeta, se è la materia colla quale egli eseguisce l'imitazione dell'idea che ha in mente e per mezzo di cui ce ne fà, per quanto è possibile, la rappresentazione « quello che i personaggi pensarono, egli debbe opportunamente esprimerlo in detti e di qui la poetica origine dei monologhi. [2] » Facendo dire al personaggio quello che ha in mente, il poeta non ha il solo scopo di far dotto il pubblico di quanto il suo

[1] Le parole « are the materials which he (the poet) is to dispose in such a manner as to present a picture to the mental eye. And if they are not so disposed, they are no more entitled to be colled poetry than a bale of canvass and a box of colours to be called painting. » (MACAULAY, *Essay on Milton*.)

[2] CENTOFANTI, *Op. cit.*

Digitized by Google

eroe volge nel pensiero, secondochè credono gli osservatori superficiali, ma procede invece secondo le intime ragioni dell'arte. Egli sottopone difatti ai sensi dell'uditorio le idee che passano per la mente d'*Amleto* intorno al destino dell'uomo, come Michelangelo atterrisce i riguardanti colla vista del *Giudizio Universale*, come Canova li trasporta in regioni ideali mostrando ai loro sguardi le *Grazie* cogli « eterei pregi » di che il cielo le adorna. Vittorio Alfieri che pur tentò e (ci pare) in gran parte riuscì a giustificarsi dell'accusa di troppa frequenza di monologhi, non addusse a propria difesa la ragione tutta poetica di quelli, la quale unita all'altra che essi sono naturalissimi nell'uomo trasforma la primitiva accusa d'inverisimiglianza nell'altra infinitamente più lieve di abuso di quel mezzo artistico. Imperocchè qui l'arte non differisce dalla natura, il verosimile non si scosta dal vero e mentre le ragioni della poesia comandano al poeta di far uso talvolta del soliloquio, la natura sussurra dal suo canto essere possibilissimo che un uomo agitato da qualche forte passione, meditante qualche grande impresa, apprestante un orribile delitto, favelli a sè stesso; esprima da solo i moti che si affollano nel suo cuore, i pensieri che gli travagliano la mente; i dubbj, le incertezze, i desiderii, i timori, le speranze, i rimorsi che in lui si succedono, che in lui si confondono. Se l'esperienza è la migliore mae-

stra dell'uomo io, forte della mia propria, affermo che, come è accaduta a me, così accadrà o potrà accadere a tutti di discorrere realmente con sè stesso se qualche grave cura terrà occupato il pensiero. Nella più parte delle tragedie francesi ad evitare la creduta inverosimiglianza del soliloquio è costume di porre, il più delle volte, a fianco dei personaggi principali il così detto *confidente*, ombra del corpo di quelli, il quale nulla fa, nulla dice, nulla pensa, ma destinato essendo eternamente alla parte di ascoltatore, ha l'ufficio di pronunziare, tratto tratto, qualche trita sentenza, qualche volgare consiglio, il quale potrebbe dirsi non avere molte volte altro scopo che dar agio agli eroi principali di ripigliar fiato. Di cosifatti personaggi semi-muti i poeti francesi particolarmente approfittano per l'esposizione della tragedia, laonde, a non cadere nella creduta inverosimiglianza del monologo, inciampano nell'altra più grave e più sconcia di figurare che il confidente mostri di acquistare, per la prima volta, la cognizione di ciò che, appunto per la sua qualità, dovrebbe già sapere da molto tempo. Se poi si obbiettasse a questo punto che anche nel caso del monologo sussisterebbe lo stesso inconveniente, egli sarebbe agevolissimo rispondere che, mentre appare assai strano che il confidente udendo per la centesima volta una cosa faccia gli stessi atti di meraviglia, di pietà, di ter-

Digitized by Google

rore, di stupore, di spavento che avrà forse fatti la prima, non che strano è naturale, invece, che quando una forte passione ci preoccupa ripetiamo a noi parecchie fiate la cosa istessa, quasicchè fosse sempre nuova. Ma v'ha di più. L'interesse del dramma non può necessariamente non essere raffreddato da quell' inutile personaggio che nulla opera rispetto all'azione, nè risente alcuna vivace passione, mentre il calore del poema scaturisce solamente dal contrasto dei sentimenti, dall' urto degli affetti, dal battagliare delle idee, cose tutte che alla lor volta nascono esclusivamente quando le parti sono, ciascuna altamente interessate nel fatto. Che ottiene, invero, Vittorio Alfieri allorchè nel suo *Filippo* in luogo di far uscire *Isabella* colla fida cameriera ce la presenta sola in iscena che tenta strapparsi del cuore l'immagine di *Carlo* e non fà che maggiormente attizzare la fiamma che tutto la divora? Ottiene in primo luogo, che quella sventurata regina eviti il grave inconveniente di confidare ad altri una passione scusabile per l'origine e per le circostanze, ma pur sempre colpevole inquantochè ella è moglie e madrigna; secondariamente fa con pochi versi l'esposizione della tragedia e prepara la bellissima scena seconda nella quale Isabella lascia comprendere a Carlo che ella pure lo ama, ed in cui ha luogo un contrasto altamente drammatico fra l'amore ed il dovere che com-

Digitized by Google

muove in modo singolare gli animi e che non avrebbe interessata la decima parte, ove la regina avesse nel petto della sua donzella sfogati i proprii diversi sentimenti.

Il carattere più grave dell'accusa mossa all'Alfieri è quindi totalmente distrutto dal nostro modo di ragionare circa ai soliloqui. Essa è così ridotta al suo vero aspetto, che è quello dell'abuso della facoltà concessa al poeta d'introdurli nel dramma. Considerata così, noi riconosciamo che poggia sul vero per alcune tragedie del nostro autore e specialmente per le prime, mentre il *Filippo* conta otto monologhi, sei *l'Antigone* e l'*Agamenone* sette. Ma tale difetto scema a misura che noi ci avanziamo nel teatro Alfieriano; a misura cioè che la cognizione dell'arte aumenta nell'autore, mentre quasi da ogni dramma è dato rilevare i progressi che il poeta faceva nel suo cammino.

Capitolo Nono.

Ed eccoci ai caratteri dei tragici eroi dell'Alfieri. Egli è principalmente nella creazione dei personaggi che il nostro autore concesse troppa parte alle sue passioni individuali. Imperocchè se l'Astigiano rendendo soggettivi i suoi poemi non peccò, a nostro

Digitized by Google

avviso, contro le esigenze dell' arte, peccò, nondimeno, col renderli troppo soggettivi, col far troppo luogo a' suoi proprii sentimenti. Riducendo anche in questo caso, l'accusa di disprezzo di una legge poetica, all'altra più lieve e ben diversa di abuso di una facoltà, noi possiamo negare ciò che vedemmo essere detto dal Gioberti, cioè che la tragedia dell'Alfieri non abbia che un personaggio solo, l' autore medesimo. Avvegnachè esaminando le conseguenze di sifatta affermazione, converrebbe concludere che tutti gli altri sono malamente abbozzati, cosa evidentemente falsa; oppure che ciascuno degli eroi del dramma offre le medesime particolarità, è animato da analoghi sentimenti, lo che renderebbe pressochè impossibile l'urto delle passioni, il contrasto degli affetti e gelida, vuota, nojosa farebbe la tragedia. Ciò non è, mentre nessuna tragedia è più calda ed appassionata che quella di Vittorio Alfieri, sicchè dovremo dire, invece, che calcando troppo i suoi personaggi sulla propria individualità, accadde che il difetto più generale e più costante di quelli è l'esagerazione. Questo vizio discende principalmente da due cause; in primo luogo dal carattere medesimo dell'autore che non solo era singolarmente diverso da quello della maggior parte dei suoi contemporanei, ma inclinato, inoltre, ad esagerare tanto le virtù che i difetti di tutti i tempi. L'indole sua bollente lo spingeva a farsi legare

Digitized by Google

ad una seggiola quando volle diventare un grand'uomo, come a lanciare un candelliere sul capo del suo servo perchè gli aveva torto un capello. Giovanetto, piangeva, strepitava, infuriava, si rotolava in terra leggendo le vite di Plutarco e, tragico sommo, correva dietro per istrada ad un monello che, giocherellando con una pozzanghera gli aveva spruzzato il vestito. Raro frenando, quasi sempre, invece, compiacendo a quest'indole singolarissima accadde quello che necessariamente doveva accadere, cioè che Alfieri dette vita ad eroi i quali non solo si scostano dall'ordine comune degli uomini, ma oltrepassano anche il limite del vero poetico, se si getti uno sguardo sintetico su tutto intiero il suo teatro. Se tale esagerazione, difatti, fosse propria dei caratteri di un solo dramma, il critico non potrebbe trarne alcun'arma per le sue censure imperocchè dagli attori di un solo fatto non può desumersi l'argomento di un giudizio generale, ma egli è invece, dal complesso di tutti i poemi dell'Alfieri che scaturisce il fatto per cui i tipi dell'Astigiano più che ideali possono giustamente dirsi colossali. Oltrechè dall'indole sua propria, la quale non basterebbe a spiegare il difetto perchè quando volle seppe stupendamente piegarla al soggetto (come in *Mirra* ed in *Alceste*), l'Alfieri fu indotto a tale esagerazione probabilmente dal pensiero che in tempi di profondo accasciamento morale oc-

correvano fortissime scosse, ma fu quello un errore di giudizio, imperocchè è certo che le sue tragedie avrebbero potuto sortire lo stesso nobilissimo effetto anche senza varcare di una *iota* i limiti del vero poetico. Oltre a quest'esagerazione, il critico può imputare all'Alfieri anche l'uniformità dei suoi tragici eroi, quando questi sono animati dalle stesse passioni, e questa uniformità deriva pure dall'origine medesima, dalla soverchia soggettività del dramma Alfieriano. Epperò se il nostro autore, che con rara imparzialità giudicò generalmente sè stesso, non riconobbe tale difetto del suo teatro, noi siamo forzati a ripetere ciò che dice il Sismondi che vale a dire, in questo caso non puossi convenire coll'autore[1]. Egli basta, infatti, guardare ai difensori di libertà nei quali il poeta dava più largo sfogo a sè stesso, per riconoscere che *Icilio*, *Raimondo*, *Agide*, *Timoleone* e i *Bruti* medesimi non differiscono gran fatto fra di loro. Nè sarebbe ragione sufficiente a giustificare tale uniformità, dice che viene naturalmente dall'unica passione che anima tutti quegli eroi, mentre è evidente che una stessa passione può in varii individui assumere aspetti diversi, ma conviene necessariamente risalire fino alla personalità dell'autore il quale esprimendo sempre per bocca de'suoi eroi i

[1] Sismondi, *Litterature du Midi de l'Europe.*

Digitized by Google

suoi proprii sentimenti non potè sfuggire il difetto di colorirli tutte colle medesime tinte. Questa libertà medesima che è fondamento e Musa ispiratrice del teatro Alfieriano, essendo per l'autore un puro desiderio, un tipo foggiato dalla sua mente, fu cagione che i suoi liberi cittadini fossero alquanto fuori del vero nell'interpretarla e nel considerarla. Imperocchè i sentimenti ed i doveri del cittadino vogliono essere guardati diversamente che non lo sono dagli eroi dell'Alfieri, ed un popolo libero non si pasce sempre di amarezza e di disprezzo, nè la libertà è uno stato di continue procelle. — Nulladimmeno se i caratteri dell'Alfieri offrono al critico imparziale argomento per le osservazioni che precedono, essi presentano poi tante e tante bellezze ed una così straordinaria originalità che non che sopraffare i difetti, ti maravigliano ed aprono l'animo a gravi, nobili e profondi pensieri. Se la libertà di cui Alfieri discorre non è precisamente quella che ti figuri in mente o di cui godi in realtà, la profonda convinzione colla quale sempre ne parla, le mille guise in cui ne ripete il nome, l'altissimo suo sentimento della dignità del cittadino, il fermo e costante proposito di inculcarne il desiderio, ne fanno diventar più cara e più vivace l'aspirazione e più fissa ed incrollabile la volontà di conservarla e di difenderla ad ogni costo. — Dove poi l'Alfieri fu veramente inimitabile si è nel dipingere

i malvagi ed il suo *Filippo* è un tipo che non potrà essere superato giammai. Regna in quella tragedia un terrore così cupo ed un mistero così spaventoso che l'animo ne resta tutto inondato ed atterrito. L'incertezza dei mezzi adoperati da *Filippo* per il conseguimento dei suoi fini perversi e quel *Gomez* muto strumento di un più muto signore, il solo che sappia indovinarne il pensiero non espresso mai, la solitudine medesima della scena che altrove può essere difetto; tutto qui concorre al fine che l'autore si propone. Chi va al teatro soltanto per udire le cose dette chiaramente e per vedere il giuoco manifesto di passioni ciarliere, non vada mai al *Filippo*; ma chi brama vedere una lotta tra il tiranno che tiene ermeticamente chiuso il suo pensiero e il poeta che ne penetra i più cupi recessi, la lotta tra Tacito e Tiberio trasportata sulla scena, non potrà mai assistere a migliore spettacolo. Nelli scellerati l' Alfieri fu sempre felicissimo coloritore, e *Filippo*, *Creonte*, *Eteocle*, *Appio*, *Egisto*, *Cosimo*, *Nerone*, *Gomez* e *Tigellino* sono tutti dipinti con magistero impareggiabile. Se li spiriti molli e schizzinosi potranno non compiacersi di siffatti caratteri, se chi si compiace solamente di belle faccie rifuggirà dalle *Parche* del Buonarroti per volgersi alle *Vergini* di Raffaello, il critico che ha davanti dei sublimi modelli deve compartire le dovute lodi al poeta perchè chi cerca il

Digitized by Google

bello all'infuori di qualunque particolare disposizione dell'animo non rifiuterà di ammirare il quadro di Michelangelo sol perchè le Parche non hanno l'aspetto celestiale di Maria. Alfieri ottenne pure uno splendido trionfo col ritrarre un carattere difficilissimo, quello cioè di *Mirra*, ma poichè di questa tragedia intendiamo fare l'oggetto di uno speciale capitolo non ne diremo nulla in questo luogo. Terminiamo quindi le nostre osservazioni intorno ai caratteri delle tragedie dell'Astigiano affermando che essi hanno certamente dei difetti, ma che sono poi improntati di tanta originalità e forniti di una tinta di grandezza e di vigore così straordinario da restare un tipo impareggiabile nella storia dell'arte.

Capitolo Decimo.

Ma una delle più gravi accuse fatte all'Alfieri, la gravissima forse e in ogni modo, quella intorno alla quale più si sono sbizzarriti i critici, tocca allo stile del suo teatro. Lo stile dell'Alfieri, dicono molti censori, è aspro, duro, inarmonico, tale insomma da tormentare anzichè solleticare piacevolmente l'orecchio; ed il già citato Carmignani giunse perfino a negare all'Alfieri ogni merito di poeta, affermando che ove

Digitized by Google

le sue tragedie venissero voltate in prosa non soffrirebbero scapito alcuno. Ma il Camignani mentre accumula una congerie di accuse sul capo dell'Astigiano, dimostra anche di avere nella mente parecchie idee erronee in fatto d'arte, e gravemente fra le altre lo è quella per cui afferma che « in filosofia ed in politica può ammettersi l'appello alla posterità, ma in poesia il consentimento universale dei proprii contemporanei è il solo competente giudizio [1] ». Infatti è cosa che cade sotto il più volgare buon senso che come possonci essere delle idee false in filosofia ed in politica, possonci essere del pari in letteratura ed è una ben singolare pretesa quella che proibisce al poeta di allontanarsi dal gusto dei proprii contemporanei se questo abbia abbandonato il retto cammino. Se tale fosse il vero, nè Alfieri, nè Parini avrebbero dovuto sbaragliare l'Arcadia e i Metastasiani, ed ove si pensi quanta influenza i grandi scrittori esercitino sul carattere e sui destini nazionali, può facilmente immaginarsi di quali perniciose conseguenze potrebbe essere fecondo il falso principio del Carmignani. Ma questi che aveva il gusto tanto traviato da additare il Tasso ed il Metastasio quali modelli perfettissimi di stile nella sua critica-sofistica e paradossale oltrepassò i limiti da cui non deve uscire chiunque sia

[1] CARMIGNANI, *Op. cit.* 8.

inspirato dal sentimento dell'imparzialità e dall'amore del vero. A lui non imposero alcun ritegno nè il nome dell'Alfieri nè la benevolenza di cui quel grande lo onorò e sul capo di lui rovesciò un cumulo di accuse che perdono molta parte di autorità e di valore per l'esagerazione e per l'asprezza di cui vanno sempre improntate. Al Carmignani, se non con profondità di critica, rispose con generoso sdegno l'avvocato Marrè in un'opera intitolata *Vera idea della tragedia d'Alfieri*, nella quale potè facilmente dimostrare quanto il sistema d'accuse formulato dal Carmignani fosse molte volte falso e sempre appassionato. Con maggiore autorità e muovendo maggiore rumore, Guglielmo Schlegel attaccò pure ferocemente l'Alfieri, e noi dal monte delle sue accuse trarremo all'uopo nostro le seguenti: « Lo stile aspro e spezzato dell'Alfieri, scrive lo Schlegel, è talmente povero d'espressioni figurate, che, si direbbe, essere i suoi personaggi intieramente privi d'immaginazione. Egli voleva dare una nuova tinta alla lingua materna e non fece che spogliarla della sua leggiadria caricandola di rigidità e durezza. Non solamente egli non ha il senso dell'armonia, ma pur manca d'orecchio a segno che ne lacera il timpano colle dissonanze più insopportabili » [1]. Qui si compendiano e si esagerano

[1] Schlegel, *Corso di Lett. Dramm.* Lez. IX. Trad. del Gherardini.

Digitized by Google

tutte le accuse fatte allo stile dell'Alfieri, tutto ciò che altri disse stemprandolo in maggiori parole, ma anche lo Schlegel (egli è facile accorgersene) si mostra animato da una tale acerbità che necessariamente deve insospettire chi per sua natura è più disposto a giurare in *verba magistri*. Il Sismondi scrive che l'Alfieri ha nel suo teatro affatto rinunziato al linguaggio poetico per sostituirvi l'eloquenza e, vedemmo già indietro, che il Gioberti qualifica lo stile del nostro autore come « rotto, nudo, duro ». Quello fu pure vivamente censurato dal Monti [1], dal Perticari, dal Cantù, dal Tommasèo e da altri molti che sarebbe inutile annoverare.

Esposta così l'accusa noi seguiremo, anche nell'argomento dello stile, il sistema che abbiamo seguito finora, quello cioè di ridurla al suo vero valore e di metterla nel più conveniente aspetto. Imperocchè ciò che più difficilmente pone fra loro d'accordo gli uo-

[1] « . . . . fabbro d'incolti
Ispidi carmi, che gli onesti volti
Han d'Apollo e d'Amore insanguinato ».

In una lettera al Rosini, con giudizio più posato o più tranquillo, perchè libero dalla foga dell'improvvisazione, il Monti, per altro, scriveva: « L'Alfieri è un grande ingegno ma privo di gusto nel verseggiare, e il rovescio della natura nel dipingere le passioni che in lui sono tutte affare di testa senza licenza del cuore ». Ma che le passioni in Alfieri fossero tutte affare di testa, smentisce luminosamente, per non parlare d'altro, la sua vita.

mini non è tanto la differenza primitiva delle opinioni quanto l'esagerazione a cui queste possono venire portate da una parte, la quale suole produrre lo stesso effetto per la parte contraria; è il lume artificiale delle passioni sostituite al più vero e più naturale della ragione. Questo modo incerto e fallace di procedere che può spiegare il perchè dell'esito di molti avvenimenti della storia, spiega del pari perchè alle accuse di una critica soverchiamente severa si oppongano molte volte gli elogi eccessivi di un'altra che assume l'aspetto del panegirico. Noi, osservando a ciò, intraprendemmo il nostro discorso col concetto che le generali accuse mosse al teatro Alfieriano hanno tutte un fondamento di verità, ed è per questo che nutriamo lusinga di poterci sempre conservare lontani da ambi gli estremi. Ciò posto, a fermare la causa esplicativa delle prime accuse fatte allo stile dell'Alfieri egli è d'uopo ricordar sempre la non esistenza pressochè assoluta di ogni teatro tragico prima di lui. Questa condizione particolare della letteratura nazionale se è uno dei più validi elementi della grandezza dell'Alfieri, imperocchè egli creò un sistema, le parti del quale sono in perfetta armonia fra di loro e delle quali può criticarsi l'artistisca ragionevolezza ma non è mai dato deplorare la mancanza di alcuna, questa condizione particolare, dico, vale specialmente a spiegare in gran parte, la causa

delle accuse fatte, fino da principio, allo stile del nostro autore. Ed è singolarissimo che ad onta delle tante ire di cui quello fu bersaglio, nessuno dei poeti succedutigli abbia, almeno per questo lato, acquistata la preferenza; ciò non fu ottenuto neppure dal Niccolini, il quale giudicava lo stile dell'Alfieri « quasi sempre cattivo »[1], perchè se l'Astigiano pecca per troppa sobrietà, lo stile lussureggiante del Niccolini è, invece lirico il più delle volte, difetto maggiormente notevole de' suoi drammi.

Lo stile dell'Alfieri, fino dai suoi primi poemi, fu qualificato troppo rigido e duro; ed il Parini, infatti, in un notissimo sonetto gli scriveva:

« Perchè dell' estro ai generosi passi
Fan ceppo i carmi, e dove il pensier tuona
Non risponde la voce amica e franca? »[2]

Il Cesarotti osservava che « l' energia e la precisione sono le qualità predilette del nostro autore ed egli vi si rende in più d'un luogo ammirabile. Sarebbe a desiderarsi che a questi pregi singolari egli aggiungesse quello della naturalezza e della fluidità »[3]; e scriveva Ranieri dei Casalbigi: « Confesso

[1] Vannucci, *Ricordi di G. B. Niccolini*, Lett. 105.
[2] Parini, *Sonetto all'Alfieri*.
[3] Cesarotti, *Lettera all'Alfieri*.

Digitized by Google

con ingenua amicizia che generalmente, per quello che pare, ella lo ha negletto (lo stile). Ha preferito i pensieri e non si è curato di vagamente vestirli. Convengo che Orazio in un luogo ha detto;

« Et tragicum plerumque dolet sermone pedestri »

ma in un altro insegna

« Effutire leves indigna tragædia versus, »

Osservo che dapertutto e con predilezione ella adopera il pennello di Michelangelo e quasi disprezza quello del Correggio e dell'Albano, e qualora l'elegante leggiadria se gli presenta naturalmente sotto la penna, ella la fugge e preferisce l'espressione forte, ma inceppata ed anche dura Dantesca »[1]. E se non il Casalbigi, che non s'appone al vero assegnando l'origine del difetto, certamente il Cesarotti ed il Parini, che non potevano esserlo delli Zoili, erano l'eco autorevole del giudizio che più generalmente rispose ai primi drammi dell'Alfieri. Ma c'inganniamo noi, per avventura, se crediamo che quei due illustri contemporanei del poeta avrebbero forse temperate le loro censure ove avessero dovuto giudicare le ultime tragedie dell'Alfieri e tutte poi quali ei le ri-

[1] Casalbigi, *Lettera all'Alfieri.*

Digitized by Google

dusse dopo lunghissimo lavoro? Imperocchè noi pensiamo che l'accusa di duro e di contorto, della quale (in minori proporzioni però) anche oggi si colpisce indistintamente tutto il teatro Alfieriano debba con maggior giustizia riferirsi nella più grave misura alle prime tragedie, e non è d'uopo di molto critico acume per persuadercene sol che paragonare si voglia il *Filippo* alla *Mirra* ed ai *Bruti*. Prendere come punto di partenza di successive censure le critiche del Parini, del Cesarotti e del Casalbigi ed invocarle a sostegno di quelle, noi non crediamo si possa nè di fronte all'equità nè di fronte alla giustizia più severa, perocchè il loro giudizio si riferiva solamente alle prime luminose prove d'Alfieri nel tragico arringo. Inoltre se quel giudizio, trovava per un lato, il suo fondamento in un certo ed innegabile difetto, fu per un altro ispirato in parte anche da due diverse cause egualmente certe ed innegabili. Queste furono la novità del genere e la brusca reazione letteraria operata dal nostro autore, obbietti amendue che meritano qualche osservazione del critico che voglia convenientemente apprezzare il valore di quelle censure.

Scrive Niccolò Macchiavelli che non avvi cosa « più difficile a trattare, più pericolosa a maneggiare, più dubbia a riuscire che farsi capo ad introdurre nuovi ordini »[1]. Questa sentenza verissima per ciò che tocca

[1] Macchiavelli, *Principe*, 7.

Digitized by Google

alla vita politica delle nazioni, può, con ogni sicurezza, applicarsi a tutte le altre cose di questo mondo e quindi anche alle letterarie novità giacchè la natura umana è ognora la stessa e in quelle, anzi, tanto più gravi saranno gli ostacoli quanto più irritabile ed indisciplinato è il greggie dei dotti. Quanti scogli infatti sorgono sempre ad attraversare il cammino di chi si fa capo di grandi novità! Affinchè queste siano considerate sotto il loro vero aspetto, egli è d'uopo si formi un novello ordine di idee proprie del novello ordine di cose, giacchè non per tutti e specialmente per il volgo le idee precedono sempre le cose, e così deve temperarsi una sentenza del Gioberti altrove ricordata. A tale effetto conviene vincere convinzioni profonde, abitudini inveterate, ed è questa certamente la ragione in virtù della quale agli uomini di genio soltanto è il più sovente concesso di stabilire grandi cose nuove. Imperocchè comprendere ed afferrare tosto le utili conseguenze di cui potrebbe essere feconda una importante novità, io non credo deggia sempre attribuirsi a privilegio esclusivo degli uomini di genio, ma si è proprio invece più veramente di loro l'applicarla, il farla comprendere altrui, l'affrontare coraggiosamente le opposizioni ed i contrasti che sollevano sempre o la mancanza di un concetto adeguato, oppure l'invidia, i pregiudizii, le idee predominanti. Ciò appunto accadde nel suo campo

all'Alfieri, avvegnachè mentre egli lavorava sopra un terreno finallora infecondo, facil cosa non era che anche la parte più colta del pubblico accogliesse, a prima vista, come buona la messe; facil cosa non era che tosto si persuadesse della necessità di un novello stile per il novello ramo di letteratura. Ed osserverò di più che non s'ingannerebbe forse chi giudicasse che, in questo caso speciale, era più difficile ottenere l'approvazione dei dotti che del maggior numero, il quale siccome non sentenzia con in mano la face della critica ma sibbene in seguito alle impressioni che riceve, per le fortissime prodotte dell'Alfieri era sicuramente meglio disposto ad applaudirlo. Digiuni affatto di vere italiane tragedie, molti per ciò appunto imaginavano che lo stile della *Gerusalemme*, dell'*Orlando* o di qualsiasi celebre poeta trasportato sulla scena fosse opportunissimo per il sacerdote di Melpomene, ed affinchè non mancasse anche il lato ridicolo alla cosa, così fu chi propose all'Alfieri per modello di verso tragico la *Tancia* del giovine Buonarroti.

Noi prescinderemo dall'osservare che è impossibile che uno scrittore assuma perfettamente lo stile di un altro, giacchè se fu detto benissimo lo stile essere l'uomo, vero è altresì che uno scrittore può proporsi una certa foggia di stile come modello d'imitazione ed a quella più o meno avvicinarsi. Ma nondimanco errò il Casalbigi allorchè a conforto delle sue osservazioni

intorno allo stile tragico dell'Alfieri scrisse le seguenti parole al nostro autore: « A buon conto nè l'Ariosto, nè il Tasso (e che rispettabili nomi sono questi!), nè il Guarini, nè il Filicaja, nè il Guidi, nè il Testi, nè il Marini, nè tanti altri celebri poeti scrissero così. » Avvegnachè sia agevole rispondere che nessuno di quei poeti deve la sua fama a delle tragedie e che l'immortale autore della *Gerusalemme* e dell'*Aminta* fu tutt'altro che felice quando volle sacrificare alla tragica Musa. È egli lecito supporre un solo momento, che una tragedia, la forma della quale fosse calcata sullo stile facile, abbondante, scorrevole dell'Ariosto potesse reggere sulla scena? È egli lecito rappresentarsi Melpomene rabbuffato il crine e fieramente atteggiata col suo pugnale, e nondimeno esprimentesi sì amabilmente? No: perchè lo stile tragico non può essere quello della poesia epica, lirica, didattica, satirica, pastorale, e se qualche volta le esigenze del soggetto possono imporre al tragédo d'inalzarsi fino all'ardimento della lirica, e qualche altra di mantenersi terra terra, il tono generale del poema deve però conservarsi diverso da quello di ogni altra specie di poesia. Il concetto del divario che debbe passare fra lo stile tragico e le altre maniere di stile, mancò ai primi critici dell'Alfieri e tale considerazione giova a spiegare in gran parte la singolare unanimità delle accuse di cui quello dell'Astigiano fu

tosto fatto segno. Arroge poscia che in realtà il difetto esiste veramente e ti sarà dato riconoscere la causa dell'esagerazione a cui fu portato e di spiegare uno degli importanti perchè delle lettere che il nostro autore riceveva circa alle sue prime tragedie, nelle quali lo stile tacciasi di « durissimo, oscurissimo, stravagantissimo »[1]. L'assenza di quell'idea e la mancanza di profonda facoltà di osservazione condussero il Casalbigi (per quanto dimostri nella sua lettera molta cognizione del teatro) a muovere al nostro autore il singolare rimprovero di aver negletto lo stile mentre non era forse d'uopo di sottilissimo critico acume per iscoprire che i difetti dell'Astigiano scaturivano, invece, da una causa al tutto opposta, da affettazione. Laonde l'Alfieri rispondeva giustamente al critico livornese: « Di tutte le parole pregiatissime che Ella nella sua amorevole mi dice, la sola che io non accetto è « negletto lo stile » perchè l'assicuro anzi che moltissimo l'ho lavorato e troppo, poichè i difetti rimproveratimi e in parte da me riconosciuti li ho trovati con fatica e studio, da altro non provenendo che dall'aver sempre avuto di mira di sfuggire la cantilena e la trivialità »[2]. Lo stile tragico non può essere facile, piano, scorrente come quello

[1] ALFIERI, *Vita*, IV, 10.

[2] ALFIERI, *Lettera al Casalbigi*.

dell' epica narrazione, essendochè l'azione non si racconta ma si compie; non ammette gli slanci, i voli, le figure ardite della lirica, imperocchè essendo questa eminentemente soggettiva e supponendo il cantore invaso dal furor sacro d'Apollo come la Sibilla Cumana, richiede uno stile che rifletta la condizione straordinaria dell' animo del poeta. Ma il poema drammatico vuole essere oggettivo quanto è possibile, cioè quanto è possibile la persona dell'autore deve rimanere estranea all' azione. La tragedia desumerà quindi generalmente dallo stile epico e dal lirico quel tanto che valga a mantenere in essa la dignità e la sublimità convenienti ed eroi che favellano, ma studiare dovrà di riuscire nello stile essenzialmente diversa da quei due. A tale proposito come circa a nessuna specie di stile non si possono dare precetti sicuri ed inviolabili, ma si può certo stabilire una esclusione per le disgressioni, per le descrizioni, per le riflessioni spesse e varie dell' epica come per la profusione d'immagini figurate della lirica, eccettochè le esigenze di certi soggetti e lo sviluppo di alcuni caratteri e di alcune situazioni particolari non ne abbiano bisogno. Di qui si fa manifesto, quanto, fra le altre, sia infondata l' accusa che muove lo Schlegel ai personaggi dell'Alfieri di esser privi affatto d'imaginazione, perocchè nè lo Schlegel, nè altri potranno provare giammai che persone che

fra loro favellano usino a dovizia e sempre di espressioni figurate. Uno dei più validi elementi della poesia è costituito sicuramente dalle immagini, ma se queste possono essere il principale per la lirica, diventano un elemento accessorio per la tragedia che la qualità di perfetta poesia deve acquistare più specialmente col mezzo di molte altre condizioni. Epperò Alfieri dava lode al suo stile, perchè la dicitura non « è troppo epica, nè lirica mai, se non quando può essere tale senza cessar d'essere tragica. Quindi niuna similitudine mai vi s'incontra se non per via di brevissima imagine; pochissime narrazioni e non lunghe e non mai intromesse là dove necessarie non siano. Quindi pochissime sentenze e non dette mai dall'autore, nessuna tumidezza quanto ai pensieri, pochissima quanto alle espressioni »[1]. Può essere vero, è anzi, che Alfieri portò troppo oltre la cura per tali qualità del suo stile, e devesi anche accettare con benefizio d'inventario la dichiarazione che nessuna sentenza sia detta dall'autore. Ma ciò è ben diverso dall'affermare ricisamente che i personaggi d'Alfieri non hanno imaginazione, che egli ha rinunziato al linguaggio poetico, che le sue tragedie nulla perderebbero se fossero voltate in prosa. Come dir ciò pensando alla narrazione d' *Egisto* nella *Merope*, al-

[1] Alfieri, *Parere delle tragedie.*

l'invocazione di Egisto nell'*Agamennone*, al racconto di *Pilade* e alla massima parte dell'*Oreste*, alla visione profetica di *Lamorre*, all'intiero impareggiabile *Saul*? Se con opportuna sobrietà non si spargono le espressioni figurate nella tragedia, e se il verso non evita saggiamente il lusso e la frondosità, la tragedia riuscirà lirica drammatizzata quale a noi si offre in origine presso il suo gran padre, il vecchio Eschilo. Ma a dimostrare quanto una specie essenzialmente differisca dall'altra, invincibile soccorre il fatto storico per il quale col perfezionarsi dell'idea tragica fra i Greci la lirica andò perdendo del suo impero nel dramma, finchè all'ultimo fu, si può affermare, quasi tutta ristretta nei cori. Questi converrebbe ristabilire per fare a quella una parte maggiore, ma noi dubitiamo fortemente che tale redintegrazione potesse essere conforme al gusto del pubblico per il diverso sistema dei nostri teatri, per le varie qualità dei nostri spettacoli ed infine per il modo diverso con cui lo stesso spettacolo teatrale è considerato dagli ascoltatori dei tempi moderni.

Un'altra causa determinante la generalità e la severità delle accuse di cui lo stile del teatro Alfieriano fu fatto segno, noi dicemmo doversi ricercare nella brusca reazione letteraria operata dal nostro autore. L'Alfieri, dice l'Azeglio, trovò l'Italia in mano ai Metastasiani e la lasciò impregnata di concetti suoi

Digitized by Google

propri. Facendosi esecutore di questa reazione, l'Alfieri si abbandonò pure alle tendenze del suo carattere abborrente dalle perplessità e dalle incertezze. Egli procedette in ciò come doveva un discepolo di Macchiavello il quale insegna che quando un popolo è corrotto bisogna ricondurlo verso i suoi principii. Per la consueta e già accennata ragione che alle esagerazioni d'una parte si oppongon generalmente le esagerazioni della parte contraria, egli era forse inevitabile che l'opera riparatrice facendosi uno studio rigoroso di evitare certi difetti, inciampasse in altri diametralmente opposti. Quindi Vittorio Alfieri già sprezzatore come uomo del Metastasio perchè lo vide nei giardini di Schönebruun piegare il ginocchio al cospetto di Maria Teresa, si tenne lontano da quello nello stile quanto lo è un polo dall'altro ed in luogo delle metastasiane leziosaggini assumendo a divisa « breve parla chi dice », come Cassio nel *Marco Bruto,* non potè evitare talfiata i vizii opposti. Ai concettini brillanti, alle abbaglianti antitesi, alle frasi contenenti un vigore tutto artificiale, egli sostituì un linguaggio conciso, energico, robusto, ma per il desiderio che fosse sempre energico e robusto, lo rese talvolta troppo conciso. Alla frase procedente regolare e tranquilla come una barca nelle acque quietissime di un lago sostituì un periodo che scostandosi sovente troppo dalla più naturale costruzione offre l'imagine

Digitized by Google

contraria del mare in tempesta. Volendo far pensar sempre gli ascoltatori e lasciar loro qualche cosa da indovinare a differenza di chi annoia col dir tutto e non tien conto del loro cervello, accadde che talora fece pensar troppo e lasciò da indovinar troppo. Ma nondimeno l'accusa di durezza, di asprezza, di contorto che si muove al teatro Alfieriano oggi ha minori proporzioni che per i contemporanei del nostro autore, giacchè oggi, la Dio mercè, si ama pensare più che allora, e quindi noi, ad onta dei difetti innegabili del suo stile, possiamo inchinarci all'Alfieri per le qualità maschie e vigorose di quello che, certamente di gran lunga, i difetti ne sopraffanno. Inalzandoci a considerazioni più alte, lo salutiamo poi come robusto, operoso e fecondo restauratore della patria letteratura. Questa egli ricondusse verso l'Alighieri, il poema del quale, ad usare l'espressione Giobertiana, è la *Bibbia umana* degli Italiani, e passa e passerà attraverso i secoli conservando una immortale gioventù. Se incominciando un'êra novella ritenne i difetti inseparabili dai grandi innovatori, s'innalzò però sempre al par dell'aquila che con securo volo spazia i campi dell'aere. D'animo veramente Dantesco, Vittorio Alfieri ricorda il suo maestro assai meglio in un solo verso che il Monti in tutte le mirabili terzine della *Bassvilliana*. Egli è lo scrittore italiano che più di Dante conserva l'impronta, è quegli

che più si avvicina al divino poeta per somiglianza di genio, per forza di locuzione e di verso, per fierezza d'indole, per sublimità di pensiero, per tenacità di volere. Dante però aveva l'ingegno mirabilmente temprato ad ogni sorta di armonia e quindi, dopo aver dipinti i quadri spaventevoli dell'Inferno, potè con uguale felicità dipingere i pietosi del Purgatorio, i celestiali del Paradiso; l'ingegno d'Alfieri è temprato invece ad una sola maniera ed è figlio di Dante cantore di Capaneo, di Filippo Argenti, di Ugolino, flagellatore spietato di ogni vizio e di ogni delitto, non già di Dante poeta di Francesca, di Pia Tolomei, di Matelda, di Piccarda, di Maria Vergine. Ma se Dante era prima unico e solitario faro da cui splendesse la fiaccola depuratrice delle brutture italiane, egli ha ora un compagno che, dopo più che quattro secoli, riprese la penna dell'esule poeta e scrisse pagine pari a quelle del visitatore delle chiostre infernali. Se Dante era prima il poeta forse unico che avesse in Italia esercitato pienamente il ministero che al poeta si spetta, egli ha ora un seguace che ne ripete, rinvigorisce, rinnova gli accenti. Se Dante era prima il solo grande sacerdote delle Muse che avesse conservata la sua penna immacolata da ogni bruttezza, pura da ogni adulazione, netta da ogni viltà, egli ha ora un figlio che ne batte alteramente la via e grande come il colosso di Rodi, gli si

Digitized by Google

asside allato. Dante, uno e trino come il Dio da lui cantato, è poeta storico, politico e religioso; Alfieri poeta unicamente politico sa per altro all'uopo assumere il linguaggio inspirato della Bibbia e rappresentare in tutta la sua terribilità l'ira divina che annichila Saul, un potente della terra. Dante è il poeta iniziatore di una civiltà novella, Alfieri è quello che la purga dai vizii di cui il tempo e le umane vicende l'avevano infetta. Dante è poeta fondatore e come tale si avvolge talor nelle tenebre; Alfieri è poeta riformatore, cercante perciò ritornare ai principii e quindi non evita talvolta l'oscurità e la durezza, offendendo particolarmente chi non sa che i maschi e vigorosi concetti sdegnano il minio e le spolverature. Dante come fondatore è più vasto ed abbraccia tutto quanto può abbracciare; Alfieri come riformatore e scrivente, perciò, quando lo scibile era diviso in un numero infinito di rami, tutto si dedica ad un'arte sola e mira a due obbietti: restaurare la patria letteratura e rialzare il pensiero degli Italiani; obbietti che egli ha intieramente raggiunti e che gli acquistano un diritto imprescrittibile alla gratitudine nazionale.

Digitized by Google

Capitolo Undecimo.

Giunti a questo punto, sarebbe per avventura, opera vana e superflua lo esaminare ad una ad una le varie tragedie dell'Alfieri, imperocchè tutte si presentano colle medesime caratteristiche. Egli è perciò che noi crediamo di soddisfare al cómpito nostro col prendere ad esaminare particolarmente le due tragedie di *Mirra* e di *Saul* soltanto, le quali per l'indole delle passioni trattate dalle altre affatto si scostano e sono veramente i due capolavori dell'Alfieri, e col dedicare alle restanti una sommaria rivista ed alcune osservazioni generali.

Cominciando dal primo dei due drammi accennati oseremo dire anzitutto che non avvi forse alcun altro tragico argomento che presenti maggiore od uguale complesso di difficoltà al poeta di quello che ne presenti l'argomento di *Mirra*. Una dimostrazione di ciò può cavarsi dall'osservare che non mai era stato trattato prima che l'Alfieri si sobbarcasse al ponderoso tema. Nè Eschilo, nè Sofocle, nè Euripide, nè Corneille, nè Racine, nè Voltaire, i quali pure drammatizzarono gli orribili delitti di Clitennestra e di Medea, gli incestuosi connubii di Edipo e di Giocasta, l'amore colpevole di Fedra, osarono porre in sulle

scene la passione contro natura da cui Mirra è sovrappresa. Cagione di questo fatto è la straordinaria immoralità dell'argomento e perciò le conseguenti difficoltà che nascono da quello, onde il poeta possa conservare inviolato sulla scena il rispetto dovuto alla moralità e non varcare i limiti imposti dal buon costume. Imperciocchè se nella favola di *Edipo* abbiamo un figlio marito della madre, questa orribile circostanza non è però nota ad alcuna delle parti, ed appena per un fatale sviluppo di cose la verità si manifesta, i due colpevoli pagano il fio dell'incesto voluto dal destino. Se nella favola di *Fedra* abbiamo un amore incestuoso, questo nondimeno non è tale da far arretrare il poeta tragico e da indisporre il pubblico. Difatti se la passione di una matrigna per il figliastro è giustamente condannata dalla pubblica moralità e dalle leggi civili e religiose, pure non presenta caratteristiche tanto orribili da rivoltare affatto il senso morale delli spettatori e da farne giudicare l'esistenza quale un fenomeno assolutamente contrario alla natura. Ma nel caso di *Mirra* diversa affatto corre la bisogna; una figlia che scientemente arde d'amore per il proprio padre, è invece fenomeno tanto orribile ed incomportabile, che una prova straordinaria di coraggio e di confidenza in sè stesso richiedevasi dal poeta drammatico che si apprestava a lottare colle difficoltà che il soggetto arrecava con

Digitized by Google

sè e che indotto avevano i tragici antichi e moderni a non assumerlo mai. Se la passione di Mirra non è tratteggiata in maniera che il senso morale delli spettatori non resti offeso, il dramma cade sicuramente; se i tormenti di Mirra debbono rendere questa fanciulla oggetto di pietà e di compassione e non allontanare da lei gli animi, la sua innocenza resterà immacolata agli occhi del pubblico fino all'ultimo. Mirra dovrà perciò lottar sempre coll'illecita sua fiamma, non venire a patti con quella come la Mirra di Ovidio, come Fedra, avvegnachè ogniqualvolta un solo lampo potesse far credere che l' infelice eroina ceda e s'abbandoni alla violenza della propria passione, il poeta nutrirebbe vanamente la lusinga di poter difendere l'opera propria. Ogni scusa ed ogni apologia sarebbero inutili di fronte alla protesta di tutte le leggi morali poste dalla natura nel cuore dell'uomo. Epperò un solo mezzo presentasi per rispettare le imperiose necessità del soggetto di Mirra anche se modificato nelle circostanze diversamente dalla favola narrata da Ovidio. Questo è che la causa dei suoi tormenti rimanga ignota alli spettatori fino al termine del dramma, imperocchè evitando in tal guisa che la fanciulla confessi ad altri ed anche a sè stessa la propria orrenda passione, la sua innocenza rimane piena ed integra ed allorchè la forza ineluttabile delle cose la trascinerà a manifestarla, la pena segue imme-

Digitized by Google

diatamente la colpa ed ella muore tosto rivelato il fatale segreto. Ma se col procedere così è convenientemente rispettata la moralità, s'incorre, nulladimeno, nell'altro gravissimo rischio di togliere al poeta i mezzi migliori e più possenti per destare l'interesse e dar luogo al patetico nel dramma, quali sono i contrasti degli affetti e delle passioni, talchè nel caso nostro avvi forte pericolo che la lotta fra le esigenze morali e le esigenze poetiche renda la tragedia priva di moto e di calore. Ecco in uno scorcio le principali difficoltà che, prima dell'Alfieri, avevano distolto tutti i poeti drammatici dell'argomento di Mirra, e fatto sì che neppure i Greci, per i quali doveva avere un interesse speciale, arrischiassero di trattarlo. Alfieri ne era certamente penetrato al pari di ogni altro, ma niuna considerazione lo rattenne dalla prova e, amante veramente del difficile, intessè sulla favola di Mirra una tragedia nella quale sperò di avere superati gli scogli accennati. Nonostante qualunque difficoltà parve all'Astigiano che « Mirra toccantissima ed originalissima tragedia potrebbe riuscire ogni qualvolta potesse venir fatto all'autore di maneggiarla in tal modo che lo spettatore scoprisse da sè stesso, a poco a poco tutte le tempeste del cuore infuocato ad un tempo e purissimo della più assai infelice che non colpevole Mirra » e si lusingò di aver fatto un poema tale che « ogni più severa madre, nel paese

Digitized by Google

più costumato d'Europa, potrà condurre alla rappresentazione di questa tragedia le proprie donzelle senza che i loro teneri petti ne ricevano alcuna sinistra impressione „ [1]. Riuscì egli veramente nell'arduo tentativo? Lo Schlegel dichiara senz'altro, il poema dell'Alfieri profondamente immorale, e il Carmignani nella sua smania di distruggere il sistema Alfieriano, scrive che non dar significato « ai dolori di Mirra rende estremamente noioso e qualche volta spregevole questo personaggio. Niuno sa indovinare le cagioni dei suoi vapori, delle sue convulsioni, delle sue mancanze; siamo tentati di crederla più pazza che appassionata [2] „. Tale linguaggio adoperava il Carmignani circa una tragedia di cui l'Alfieri altamente si compiaceva, che giudicava una delle sue migliori e dedicava affettuosamente alla donna amata; e noi crediamo che l'autore non s'ingannasse nel suo giudizio.

Ovidio nel libro decimo delle *Metamorfosi* narrando la favola di *Mirra*, racconta che questa fanciulla figlia di Ciniro re di Cipro, s'innamora del padre e dopo avere molto combattuto colla propria passione, concede finalmente che la sua nutrice trovi la maniera che ella giaccia, sconosciuta, con lui. Nella bellissima narrazione Ovidiana, Ciniro, dopo

[1] Alfieri, *Vita* IV, 14. *Parere delle tragedie.*

[2] Carmignani, *Op. cit.* 4.

varie notti d'incestuosi amplessi riconosce la figlia e, furibondo, vuole ucciderla, ma ella può fuggire e, dopo lungo errare, viene dagli Dei trasformata nell'albero che porta il suo nome. Presso il poeta latino, Mirra tra suoi caldi lamenti, imputa come colpa agli uomini lo aver create maligne leggi vietanti nodi che essa dichiara non riprovati dalla natura ed invidia quei bruti e quelle genti barbare e remote

> « In quibus et nato genitrix et nata parenti
> Jungitur et pietas geminato crescit amore.
> Me miseram, quod non nasci contigit illic!
> Fortunaque loci loedor! . . . . » [1].

Ma diverso è l'ufficio del poeta epico da quello del drammatico e l'Alfieri perciò, il quale porre sulla scena non poteva una favola cotanto maravigliosa nello scioglimento e cotanto immorale anche nelle circostanze, approfittò opportunamente della facoltà conceduta al tragico, e desumendo da Ovidio il fatto fondamentale dell'incestuoso amore di Mirra, modificò notevolmente tutti gli incidenti. Egli che rade volte seguì il precetto di Aristotile, il quale vuole che il protagonista della tragedia sia nè affatto buo-

[1] Ovidio, *Metamorfosi*, X

no, nè troppo malvagio, ma « mezzano tra questi » [1], nel caso speciale di Mirra si trovò dalla natura dell'argomento condotto ad uniformarvisi. Alfieri rappresentò quindi Mirra innamorata dal padre, nel che è colpevole, ma figurò poi anche che ella, contrariamente ad Ovidio, fosse la prima ad inorridirne, con ogni mezzo possibile combattesse la sua passione, senonchè una forza superiore alla sua volontà la trascina finalmente a confessarla al padre, cosa di cui tosto si punisce col darsi la morte. Tale è la favola dell'Alfieri diversa dalla mitologica anche nella situazione principale, imperocchè mentre presso Ovidio il nefando amore di Mirra non dipende da alcuna causa soprannaturale, una volontà celeste glielo inspira invece nel dramma Alfieriano, e così ciò che avvi di più orribile in questo morale fenomeno, si sottragge assolutamente all'umana libertà. E questo è procurato con buon senno, chè altrimenti sarebbe sempre lecito dire che una passione sorta naturalmente nel cuore di Mirra doveva vincersi con un sforzo indomabile di volontà. La potenza soprannaturale sotto il peso di cui geme la sventuratissima Mirra è raffigurata dall'Alfieri nello sdegno di Venere gelosa della sua bellezza, ma è più veramente il principio fondamentale su cui riposava tutto il com-

[1] Aristotile, *Poetica*, III, 13.

plesso edificio della religione pagana, è quella forza invincibile del fato che presiedeva a tutte le cose umane; nullo, sovente, rendeva il libero arbitrio e si teneva soggetto Giove medesimo. Questa idea del fato, questa possanza terribile e misteriosa, è quella che cagiona i misfatti della famiglia di *Tieste* e di *Atreo*, è quella che tragge inconsciamente *Edipo* a commettere i più orribili delitti, ed ebbe per il genio di Sofocle la più sublime espressione. Quindi è più propriamente il fato che presso il nostro autore risveglia la colpevole passione nel seno di Mirra e rende vano ogni suo sforzo per superarla, laonde l' Alfieri, quasi a sua insaputa, fu condotto a farci una novella e stupenda dipintura dell'uomo e della religione della classica antichità. Chi non sappia o non voglia elevarsi all'altezza di questo concetto sorriderà sicuramente all'udire le parole di *Cecri*:

« . . . . Dal labbro
Io sfuggir mi lasciava che più gente
Tratta è di Grecia e d'Oriente omai
Dalla famosa alta beltà di Mirra
Che non mai tratta per l'addietro in Cipro
Dal sacro culto della Dea ne fosse. » [1]

e sentenzierà essere meschinissimo il ripiego del poe-

[1] Alfieri, *Mirra*, III, 3.

Digitized by Google

ta. Eppure in quelle parole di Cecri sta tutta intiera la moralità e l'innocenza di Mirra per quanto dipende da lei, ed accettato questo fatalismo, mezzo possente d'arte e di poesia per il tragédo della Grecia gentilesca, e contro il quale rompere si debbe ogni virtuoso sforzo di Mirra come contro gli scogli si rompono le onde del mare, sarà ufficio del poeta rappresentare grandi e possenti, quanto è possibile gli sforzi del suo eroe per conservare immacolata l'innocenza. Quanto più grandi saranno quelli, di tanto sarà maggiore la compassione del pubblico per Mirra che vanamente s'agita e si dibatte sotto il peso di un'ira fatale come Laocoonte fra le spire del serpente, e se alla perfine ella ne rimarrà oppressa e dovrà svelare l'enigma de'suoi tormenti ciò sarà ben poco da imputarsi a lei, perchè avrà ceduto non a sè stessa, ma bensì alla suprema volontà del destino. A tale condizione il nostro autore soddisfece pienamente, perchè, sebbene l'abate Arteaga lo neghi nella sua acerba critica di questa tragedia, la Mirra d'Alfieri fa veramente ogni tentativo, umanamente possibile per salvarsi. Ella non confessa mai il suo amore neppure a sè stessa, e perciò resta sola giammai; un'unica volta tale ce la rappresenta il poeta ma a bella posta per farci sapere come Mirra non voglia rimaner lasciata a sè stessa, per tema che qualche rea parola possa sfuggirle dal labbro. Ora qual critico giu-

sto e spassionato giudicherà *Mirra* che nasconde perfino a sè medesima i propri sentimenti più colpevole che *Fedra* la quale, nelle tragedie di Euripide e di Racine, cede facilmente alla perverse suggestioni della sua nutrice, vuole sfacciatamente indurre Ippolito ad amarla e, sdegnosamente da lui respinta, l'accusa poi del suo medesimo delitto? Così rappresentata Fedra parmi veramente un complesso di tutte le iniquità; ma Mirra, come è rappresentata dall'Alfieri, ci si mostra invece soltanto la vittima fatale ed innocente di una legge funesta. Fedra ascolta volontieri le lusinghiere ed artificiose parole della sua nutrice, la quale perfidamente discorre: sarebbe stato necessario che tu, o Fedra, nascessi

« . . . . . . con altri espressi patti
O sotto leggi d'altri Dei, se a queste
Non volevi acquetarti. Or dimmi, e quanti
Ben assennati non vi son, che offesi
Veggon pure i lor letti e fan sembiante
Di non vederli? E quanti padri ai figli
Non indulgon di Venere gli errori?
Saggio avviso è bensì tener celato
Ciò che bello non è, ma non si dee
Troppo stringer la vita de'mortali.
. . . .
. . . . Orsù diletta
Figlia, cessa il mal pensiero, cessa

L' insulto ai Numi; altro non è che insulto
Voler dei Numi esser maggior. Da forte
Porta l'amore; un Dio lo volle; il morbo
Ond'egra sei, trarre a buon fin procura. » [1]

e, dopo questo perfido ed mirabilmente architettato discorso, vola, col consentimento di Fedra, a proporre al figlio di contaminare il talamo paterno. Mirra oppone, invece, al fato una volontà indomabile di mantenere inviolato l' onore. La prima cosa che fa Fedra, venuta in iscena (e ciò anche presso il Racine che pure alquanto più delicatamente trattò la passione di quella regina) è di svelare il suo colpevole amore alla confidente; gelosa cura di Mirra è di tacerlo non che agli altri a sè stessa. Fedra, insomma, null'altro desidera che amplessi adulteri ed incestuosi; Mirra fa ogni sforzo per respingerne perfino il pensiero. Non può, quindi, istituirsi paragone fra l' intrinseca moralità dei due personaggi mentre l'una resiste e l'altra s'abbandona alla colpevole fiamma, e la differenza cade soltanto sul grado maggiore o minore di reità della passione, l'esistenza della quale, voluta essendo dal fato, è assai poco imputabile ad ambedue i personaggi. Amante, adunque, del padre, ma nel tempo stesso onestissima, Mirra sceglie Peréo a suo sposo fra tutti i principi che ambiscono le sue nozze,

[1] Euripide, *Ippolito*, Traduzione del Bellotti.

Digitized by Google

sperando che un sacrosanto legame che la stringa ad un uomo il quale va fornito delle più belle qualità e l'ama d'immenso amore, avrà l'efficacia se non d'inspirarlo pure in lei, d'assopire almeno gradatamente la sua passione nefanda; un riparo scorge nei doveri di sposa e di madre e vagheggia col pensiero i figli che le darà il cielo ben conoscendo che l'amore di madre sarà lo scudo più valido a proteggere la sua innocenza. Quale immenso coraggio in una fanciulla che, non solo affronta, ma vagheggia più volte l'idea de' figli che dovrà generare, mentre un altro uomo è l'oggetto del suo amore! Non trovando altro scampo ad uscire dal suo stato violento che quello di fissare per sempre il suo destino unendosi a Peréo con nodo irrevocabile, Mirra domanda, brama, affretta le nozze, nè a questo si arresta, chè, con coraggiosa fermezza, ella vuole tosto abbandonare i luoghi natii e partire collo sposo. Appena sia possibile, desidera fuggire lontano dall'oggetto della sua passione ed allega che i nuovi paesi e le cose diverse varranno a sollevarla dalle acerbe sue cure. Ai genitori che si mostrano addolorati per tale strana risoluzione, Mirra risponde sdegnosa:

« E s'io qui lieta esser per or non posso,
Vorreste voi qui pria morta vedermi
Che felice sapermi in stranio lido? »

Indi prosegue colla più grande tenerezza:

« . . . . , . A voi ritorno
Faremo un dì, quando il paterno scettro
Peréo terrà. Di molti figli e cari
Me lieta madre rivedrete in Cipro
Se il concedono i Numi, e qual più a grado
A voi sarà de' figli miei, sostegno
Vel lasceremo ai vostri anni canuti.
Così a questo bel regno erede avrete
Del vostro sangue, poichè a voi negata
Prole han finor del miglior sesso i Numi.
Voi primi allor benedirete il giorno
Che partir mi lasciaste . . . . . »[1].

In chi trovar maggior tenerezza, maggior rassegnazione, maggior coraggio? In tutta quella scena bellissima, Mirra è irrevocabilmente determinata di unirsi a Peréo ed è tanta la sua sollecitudine per tale oggetto, che parte dicendo:

« Presta alle nozze io son fra un'ora . . .
. . . .
. . . . Or mi ritraggo

[1] ALFIERI, *Mirra*, III, 2.

Digitized by Google

A mie stanze per poco. Asciutto affatto
Recar vo' il ciglio all'ara e al degno sposo
Venir gradita con serena fronte ».

Colle quali parole è inimitabilmente ritratto il cuore umano, naturale essendo la bramosia di Mirra di piacere allo sposo; giacchè quanto più intenso sarà l'amore di Peréo tanto maggiore dovrà essere per lei il vincolo di gratitudine, e più agevolmente perciò ella potrà svellersi dal cuore la sua colpevole passione. Ma nulla vale contro il destino e le più forti risoluzioni cadono se quello il voglia. Epperò Mirra, così forte, così rassegnata, così risoluta e lieta quasi di vedere finalmente assicurato il suo stato e di scorgere possibile un termine alle sue tormentose agitazioni, dopo aver rivolte le espressioni della gratitudine più affettuosa a Peréo, dopo averlo chiamato « dolce sposo, suo vero liberatore » ricade in preda all'amoroso suo delirio e la spietata forza soprannaturale che la trascina riprende novellamente l'impero sopra di lei. Mentre cantasi l'inno nuziale, Mirra sente l'orrida fiamma divamparle ancora in seno; tenta di opporre a quella un'indomabile costanza, ma invano, chè in qnesta lotta suprema dell' umana volontà col fato, il cieco destino la vince e il libero arbitrio è distrutto Quindi allorchè il coro invoca la Fede e la Concor-

dia come tutelatrici dell'Imeneo, Mirra in preda omai a tutte le sue furie disperatamente esclama:

> « Che dite voi? Già nel mio cor, già tutte
> Le furie ho in me tremende. Eccole, intorno
> Col vipereo flagello e l'atre faci
> Stan le rabide Erinni, ecco quai merta
> Quest' imeneo le faci . . . . »

e cade tramortita. Interrotto così il rito nuziale, Mirra rimane sola colla madre, e l'Alfieri che per tutto questo atto della tragedia fu veramente dominato da una sublime ispirazione, rappresenta Mirra che alle affettuose cure della madre risponde coi più fieri oltraggi. Una figlia che offende la propria madre, come Mirra offende Cecri, è rea di gravissimo delitto, giacchè viola così una sacra legge di natura. Il citato Arteaga perciò, coglie quest'occasione per inveire acerbamente contro l'Alfieri e dice che « bisogna avere delle idee molto singolari circa la virtù e l'innocenza e circa l'interesse tragico per isperare che gli uditori seguano ad appassionarsi per una figlia cotanto ardita ed imprudente [1] ». A ciò sarebbe facile rispondere come quel filosofo il quale a chi negava il moto rispose camminando, mentre chiunque abbia assistito

[1] Arteaga, Lettera intorno la *Mirra*.

ad una eccellente rappresentazione della Mirra può affermare che quella infelice fanciulla tanto acerbamente torturata e fino al punto d'insultare la propria madre, interessa e commuove sempre al più alto grado. Ma v'ha di più, ed è che Alfieri è perfettamente nel vero allorchè asserisce che quel feroce trasporto è naturalissimo in bocca di Mirra. Infatti qual è la condizione di Mirra, nelle ultime scene dell'atto quarto? Essa che per tutto il resto del dramma si è mostrata la più tenera, la più affettuosa, la più rispettosa delle figlie e che, padrona della propria volontà, ha sempre avuto la più alta coscienza del suo dovere a quel punto della tragedia è, invece, completamente signoreggiata dal destino. Ella segue il cieco impulso di quella forza irresistibile che la vuole colpevole, sicchè sparendo per lei tutta la sua libertà, gli effetti della passione che la divora scoppiano necessariamente nella guisa più violenta. Mirra non può più sentire il sacro vincolo della natura e, per lei, Cecri non è più madre in quel momento; essa è, invece, la rivale felice che le toglie il tenero oggetto dell'amor suo; è la donna abborrita che le rapisce l'uomo del suo cuore, e quindi le frasi insultanti di Mirra non debbono essere riferite che a Cecri amata ed amante. Serbando perciò, accuratamente la distinzione fra i doveri di Mirra signora della propria volontà e la sua disperazione, allorchè è vittima e stromento di un'ira

celeste, il suo irriverente trasporto non riuscirà più nè strano, nè incomportabile, ma lo si troverà conforme al più logico e più naturale sviluppo delle umane passioni. — Nell'atto quinto, Ciniro persuaso, dopo la disperazione invincibile di Mirra che un'altra passione sia che le dà origine vuole venirne in chiaro, e, chiamata a sè la figlia, ha con essa una scena che va locata fra le più belle e più tragiche che si possano immaginare. Ciniro parla a Mirra coi sentimenti del più tenero amore paterno, ma nel tempo medesimo colla più grande fermezza, ed esige che Mirra gli sveli il nome dell'uomo amato, promettendo di concederglielo in isposo, qualunque ne sia la nascita e la condizione. Dove trovare una situazione più terribile del bivio di Mirra posta fra il padre che vuole ad ogni costo sapere la causa del suo dolore per toglierla e il proprio dovere che le impone di tacerla? Resiste lungamente l'infelice alle paterne istanze, ma tanto sono queste stringenti, tanto ostinato è l'affetto di Ciniro, che Mirra pressocchè inconsapevole di ciò che dice, risponde finalmente intorno alla sua fiamma:

> « Raccapricciar d'orrore vedresti il padre
> Se se la sapesse Ciniro . . . . »;

colle quali parole manifesta l'amor suo. Il lettore avrà

Digitized by Google

già osservato sicuramente, quanto sia bella e delicata la distinzione che la fantasia di Mirra fa tra Ciniro ed il padre, tantochè anche in questo doloroso momento il poeta arreca il minore sfregio possibile alla onestà dell'infelice fanciulla. Ciniro è così lontano dall'immaginare il vero, e così oscure riescono le parole di Mirra, che nulla comprendendo, esclama:

« Che ascolto! . . . . »

manifestando solamente una dolorosa sorpresa. Questa nondimeno fa tosto accorta Mirra delle inconsiderate parole proferite e temendo che il padre abbia penetrato il suo segreto si affretta a soggiungere:

« Che dico? Ahi! lassa, non so quel ch'io dica;
Non provo amor; non creder, no. Deh! lascia,
Te ne scongiuro per l'ultima volta;
Lasciami il piè ritrarre . . . . »

a cui Ciniro risponde

« . . . . Ingrata, omai
Col disperarmi co'tuoi modi e farti
Del mio dolore gioco, omai per sempre
Perduto hai tu l'amor del padre . . . »

Digitized by Google

Se le prime parole di Mirra erano un enigma per Ciniro, erano però tali che valevano a fargli supporre che qualche cosa di molto terribile stava racchiuso in quello, giacchè Mirra aveva detto che la cognizione della sua fiamma doveva empirlo di raccapriccio. Egli aveva, adunque, acquistata la certezza di una colpa ed ogni più lieve indizio doveva condurlo alla scoperta della verità, col paragonarlo mentalmente a quella prima confessione. Laonde allorchè Mirra si rammarica acerbamente per quella minaccia, ma in guisa che è, per lo meno assai incerto se ella intenda parlare dell'oggetto dell'amor suo oppure del padre, mentre ambi gli affetti le dettano, molto probabilmente, quelle parole, queste fanno balenare una terribile idea a Ciniro, che dice:

> « Che vuoi tu dirmi? Oh! qual terribil lampo
> Da questi accenti? Empia tu forse? . . . »

e Mirra cangia tosto l'orribile sospetto in certezza, imperocchè si avventa alla spada del padre e se ne trafigge. Ecco come il nostro autore sa condurre meravigliosamente al punto delicatissimo e difficilissimo dello scioglimento della tragedia, la situazione più ardua che presentare si possa ad un poeta drammatico. L'arte dell'Alfieri è in questa circostanza tanto mirabile e profonda che il già citato Arteaga,

Digitized by Google

nella sua critica della *Mirra* cadde in un singolare abbaglio, giacchè scambiò il momento in cui quella sventurata fanciulla manifesta il suo segreto che egli credette vedere rivelato dalle parole di rammarico proferite da Mirra in seguito alla minaccia del padre. Perciò la signora Isabella Albrizzi, a cui è diretta la lettera dell'abate Arteaga, rispondendogli, osservava molto acconciamente che « l'ingannarsi del critico intorno alle parole che rivelano a Ciniro l'amore della figliuola, è il più bell'elogio del conte Alfieri »[1]. Noi crediamo, perciò, di poter affermare che l'Alfieri superò valorosamente tutte le difficoltà inerenti al soggetto di Mirra e che il senso morale delli spettatori non rimane minimamente offeso in questa tragedia. L'accusa d'immoralità è perciò affatto insussistente, e alla virtù di non arrecare onta al buon costume, l'Alfieri seppe pure congiungere quella di mantenere vivo e mai interrotto l'interesse e la passione. Ciò vale a provare la lettura o la rappresentazione della tragedia, giacchè l'incertezza in cui lo spettatore rimane circa la causa dei tormenti di Mirra non può, certamente, come pretendono alcuni, scemare l'impressione. Difatti, sapendo che Mirra è supremamente infelice, il pubblico dovrà interessarsi vivamente per lei e nell'aspettazione di scoprirne il motivo si compia-

[1] ALBRIZZI, Lettera all'Arteaga.

cerà a fantasticare quale possa essere. L' azione non manca neppure alla tragedia, imperocchè sono gravissimi avvenimenti le nozze andate a vuoto, la morte di Peréo, la rivelazione dell'amore di Mirra ed il costei suicidio. Dall'osservare, adunque, che al rispetto dei supremi principii morali, l'Astigiano seppe pure congiungere il merito di adempiere a tutte le necessità dell'arte, secondochè crediamo di avere provato, noi concluderemo che il poema di Mirra è uno dei più belli e più luminosi trionfi per gli annali della tragica Musa.

Capitolo Decimosecondo.

Ed eccoci a *Saul.* Se la tragedia di *Mirra* è la più splendida manifestazione del valore artistico del nostro autore, quella di *Saul* è la più splendida manifestazione dal suo valore poetico. Questo sublime componimento eccelle sovra ogni altro dell'Alfieri, per lo splendore della poesia, per l' altezza dei pensieri, per il colorito biblico che vi domina, e per il terrore religioso che vi sparge l' ira di Dio che gravita su Saulle. Discorrendo dei soggetti religiosi, l'Alfieri osserva nel *Parere* di Saul che quanto tali specie di tragedia piacevano ai popoli antichi altrettanto dispiacciono ai moderni, e se ciò Alfieri diceva

Digitized by Google

a' suoi tempi, maggiormente potrebbe dirsi oggi che il sentimento religioso si è tanto più infievolito. Nulladimeno se la religione non esercita più sulle coscienze lo stesso impero che per lo passato; se noi non siamo più, come nel medio evo, disposti a sopportare sulla scena quei *Misteri* che rappresentavano le cose della fede; se la reverenza religiosa ispirata dalla Bibbia è profondamente scossa per istoriche e scientifiche scoperte e per il progressivo emanciparsi dello spirito umano, la religione come elemento e sussidio alla poesia può sempre essere fonte di grandezza e di sublimità. L'idea religiosa, qualunque ella sia (epperò tanto in *Mirra* che in *Saul*), è argomento di grande effetto teatrale, giacchè le forze soprannaturali sia che si facciano apparire, sia che si mostrino unicamente nei loro effetti, entrano nel largo dominio della poesia, la quale se non scende soltanto dall'imaginazione escludendo affatto il ragionamento, deve però scaturire da amendue sapientemente insieme combinati.

Non che abusare non debbesi però neppure fare un uso molto frequente di tale poetica facoltà, imperocchè se, come osserva il Gioberti, « Orazio non vuol che Iddio intervenga se non degnamente, ciò significa che l'oltranaturale poetico deve essere parcamente adoperato come tutti gli ardiri della fantasia »[1].

[1] GIOBERTI, *Del Bello*, cap. V.

Laonde quando Alfieri afferma che senza la considerazione sovracitata, egli avrebbe desunte parecchie altre tragedie dalla Bibbia io non sono gran fatto disposto a lagnarmi della sobrietà che egli s'impose, e contento del magnifico *Saul*, non deploro la mancanza di un *Sansone*, di una *Debora*, di una *Giuditta*, di un *Acabbo*, e via discorrendo. Perocchè se si rimproverava ad Euripide l'abuso che egli faceva del *Deus ex machina* ne' suoi poemi, a maggior dritto dovrebbe oggi criticarsi il poeta che troppo sovente intendesse giustificare il meraviglioso de' suoi componimenti coll' intervento dell'ira e del favore divino. Non è, adunque, esatto dire che se lo spirito dei nostri tempi è poco disposto a far buon viso alla frequenza di quei scenici componimenti, che cose religiose hanno ad argomento, ciò dipende dall' infievolimento della fede; esatto è, invece, attribuire tale sentimento ad una causa più generale; alla tendenza poco poetica dei tempi nostri. Ma siccome la poesia non può perire, perchè perire non può la facoltà imaginativa degli uomini, per ciò stesso la religione resterà sempre un possente mezzo poetico, di quelli nondimeno che a meglio produrre il loro effetto vogliono più radamente essere invocati. — Ciò posto, egli è certo che fra le forze soprannaturali meglio efficaci va primo il Dio d'Israello, il Dio unico, onnipresente, il Dio delli eserciti e delle vendette, il Dio, la gloria

del quale è, più che altro, rappresentata dallo spavento che dalla sua ira hanno i reprobi. Gli uomini, dice Isaia, « entreranno nelle spelonche e nelle grotte della terra, per lo spavento del Signore e per la gloria della sua altezza quand'egli si leverà per fiaccar la terra », e questa è veramente la gloria del Dio d'Israello, il quale più che a premiare i buoni si compiace a sterminare i malvagi e spesso, come dice l'Alfieri, nell'alta sua ira tremenda ravvolge il reo coll'innocente. Scegliendo ad argomento il *Saul* io oso dubitare che il nostro autore fosse propriamente guidato dal sentimento di poeta italiano e ghibellino, come dubito del pari che unicamente il concetto monarchico legittimista inspirasse l'*Atalia* del Racine, secondochè, scrive l'illustre dall'Ongaro in un bell'articolo della *Nuova Antologia* [1]. Io credo piuttosto che la leggenda di un re il quale vanamente si agita sotto il peso dell'ira divina da cui infine cade oppresso, fosse prescelto ad argomento di tragedia dall'Alfieri, senz'altro fine particolare, e che trovando poi che i sacerdoti ebbero gran parte nel destino di Saul, fosse dalle sue personali opinioni indotto a prendere partito per il re. La tragedia di *Saul* non è adunque, secondo noi, tutta da ricercarsi nell'invettiva del re d'Israello contro i sacerdoti, come vorrebbe l'egregio

[1] *Nuova Antologia*, luglio 1867.

Digitized by Google

scrittore citato, ma, comunque sia, la vastità del concepimento di questo poema è tanta, che lo stesso Schlegel, circa ad esso (mirabile dictu!) rimise alquanto della consueta sua acerbità. Lo splendore poi della poesia che mai viene meno nel dramma è la più eloquente risposta a chi pretende che l'Alfieri non fosse punto poeta, e questa poesia tanto nei pensieri che nella forma conserva sempre mirabilmente l'impronta biblica, assai più che l'*Atalia*, mentre noi osiamo credere che in questa tragedia ed anche nella stessa visione profetica di *Joad* sommo sacerdote, sia adoperato uno stile diverso e più imaginoso che nelle altre, piuttostochè fedelmente ritratto quello della Scrittura. Il sublime dell' argomento di Saul, adunque, che è un potente della terra schiacciato dal peso dell'ira divina; accompagnato dal sublime poetico, fanno di questa tragedia la più grandiosa forse del teatro moderno e trova solo come riscontro nell'antichità il *Prometeo* di Eschilo, il quale se supera il dramma Alfieriano per la profondità del primo concetto è poi superato a sua volta nella misura in che il Giove pagano è vinto dal Dio d'Israello. Nè la bellezza della poesia va scompagnata dalla verità dei caratteri avvegnachè Alfieri dichiarasse che il personaggio di Saul è più « dottamente colorito » che gli altri eroi delle sue tragedie. Ed infatti questo re « ora agitato dall'invidia e sospetto contro David, ora dall'amore

della figlia pel genero, ora irritato contro ai sacerdoti, ora penetrato e compunto di rispetto per Iddio, fra le orribili tempeste della travagliata sua mente e dell'esacerbato ed oppresso suo cuore, ossia egli pietoso o feroce » [1] ritragge mirabilmente tutta la confusione di pensieri, di rimorsi, di desiderii varii ed opposti, di passioni diverse e contraddicentesi che si produce in lui in forza della mentale sua perturbazione. La vera grave colpa di Saul è il suo odio per David nato il giorno in cui le donzelle d'Israele, dopo ch'egli ebbe abbattuto Golia « tutto aspro di ferro » gli andarono incontro cantando « Saul ha percosso i suoi mille e David i suoi diecimila ». Nel dramma Alfieriano David è il modello di ogni perfezione; adora Dio come l'unica ed infallibile guida dell'uomo e coi voleri dell'Essere Supremo uniforma tutte le sue azioni, è tenero ed ottimo marito; amico affettuoso e costante; compiange vivamente Saul che lo costringe a menare una vita piena di continui pericoli e travagli; ricambia il suo odio con altrettanta reverenza ed affetto, riguardandolo come un uomo su cui si è aggravata la mano del Signore; è la spada più forte d'Israele ed il terrore dei Filistei che hanno ripreso lena allorchè ei fu costretto ad ir vagabondo e di cui viene a rintuzzar l'orgoglio. Ma quest'odio e

[1] Alfieri, *Parere delle Tragedie.*

questa gelosia trovano spiegazione e scusa nel re di Israello giacchè a sviluppare e ad ingigantire tali tristissime passioni contribuì possentemente l'opera dei sacerdoti. Questi, allorchè Saul tentò sottrarsi alla loro influenza e volle emancipare il potere regale dalla teocrazia, gelosi di conservare il proprio predominio opposero David a Saul e di quello fecero un innocente ed inconscio stromento della loro ira inestinguibile. I sacerdoti protetti dall'ombra dei tabernacoli pretendevano governare il popolo e dirigere le azioni dei guerrieri ed è perciò che Saul, allorchè Achimelecco viene ad assumere contro di lui l'altero e facil tuono del profeta ed a rampognarlo acerbamente con tutto l'orgoglio della sua casta, gli risponde con pari acerbità ed alterigia, e, dopo avere ricordato che la loro guerra ebbe cominciamento perchè non volle uccidere il re Amalechita, prosegue colla più profonda indignazione:

« . . . contra il proprio re chi la superba
Fronte inalzar s'attenta, in voi sostegno
Trova e scudo ed asilo. Ogni altra cura
Che dell'altare a cor vi sta. Chi sete
Chi sete voi? Stirpe malnata e cruda
Che dei perigli nostri all'ombra, ride,
Che in lino imbelle avvoltolati, ardite,
Soverchiar noi sotto l'acciar sudanti;

Digitized by Google

Noi che fra il sangue, il terrore e la morte
Per le spose, pe' figli e per voi stessi
Meniam penosi orridi giorni ognora.
Codardi or voi, men che oziose donne,
Con verga vil, con studiati carmi
Frenar vorreste i nostri brandi e noi? »[1]

Allorchè Saul è in qualche lucido intervallo riconosce i proprii torti e vuol farne conveniente riparazione, e chiama David col dolce nome di figlio; ma quelli intervalli sono brevissimi, e il delirio e la gelosia riprendendo tosto il loro impero sopra di lui, egli ne è tutto soprafatto, e non iscorge in David che un rivale ed un nemico. Nella mentale alienazione che lo tormenta vede il fiero Samuele, causa di ogni sua sventura, assiso sopra un monte raggiante, strappargli la corona dal capo con mano lunga cento cubiti e cingerne David; epperò non cessa dal perseguitare il prode campione che col suo braccio possente e colla sua devozione illimitata, è, dice Achimelecco, il più saldo sostegno della casa di Saulle. Ricco di ogni virtù, David ha però un cieco rispetto ed una intiera venerazione per i sacerdoti i quali seppero pienamente impadronirsi dell' animo di lui. Quindi la diffidenza e la gelosia di Saul sono naturalmen-

[1] ALFIERI, *Saul*, IV, 4.

te accresciute, da ciò non potendo egli conciliare i sentimenti di David verso quella casta superba, coll'affetto e colla devozione per la propria casa.

Le due molle che dirigono continuamente David, la riverenza cioè per i sacerdoti e la devozione per il re, la sua amicizia per *Gionata* ed il suo tenero affetto per *Micol*, luminosamente ed armonicamente sviluppati, ne fanno un carattere amabilissimo, come il lasciare inoperoso l' alto suo valore a cui sono attaccate le sorti d' Israele, rende inevitabile la ruina dell' esercito e del re. Che dire ancora dello stupendo modo col quale è dipinto il personaggio di Saul? L' ira divina che si aggrava sopra il suo capo gettandolo in preda ad affetti varii ed opposti che si succedono e si confondono rapidamente in lui, colorita magistralmente, dà vita ad un eroe tragico al più alto grado e che tutta sovra di sè richiama la pietà, e la compassione poichè i decreti impenetrabili e profondi del cielo, vogliono che egli dopo che sarà passato per le prove più crudeli, cada insieme col suo esercito e colla sua famiglia. Questo personaggio è certamente un tipo unico nella storia dell'arte, e non crediamo d'ingannarci affermando che debba essere difficilissimo ad un altro poeta di trarre da un eroe biblico maggior partito di quello che Alfieri seppe trarre da Saul. Un personaggio assai interessante è pure quello di *Gionata*,

il quale è nel tempo medesimo assai singolare, secondochè ha osservato l'Alfieri stesso. Gionata, erede diretto di Saul e perciò chiamato a succedergli nel trono, nonpertanto vacilla giammai nel suo affetto e nella sua divozione per David in cui potrebbe, a buon diritto vedere un rivale. Naturale ed ordinaria è negli uomini la brama della potenza, quindi naturale ed ordinaria cosa sarebbe che Gionata mirasse David con occhio geloso. L'odio vigilante e sospettoso di Saulle non trascura di toccare questa facile e possente cagione di gelosia e provasi ad istillare tale sentimento nel cuore di Gionata, indicandogli David come colui che un giorno gli rapirà il trono. Ma Gionata sa bene tuttociò e si mostra rassegnato a tale possibile avvenimento, sicchè risponde al padre quale il debbe l'uomo che appena veduto David aveva, come dice la Scrittura, sentita l'anima propria legarsi a lui e lo aveva amato « come l'anima sua ». Assai m'avanza, replica Gionata al padre:

« In coraggio, in virtude, in senno, in tutto
David; quant' ei più val, tant' io più l' amo.
Or se chi dona e toglie i regni, il desse
A David mai, prova maggior qual' altra
Poss' io bramarne? Ei più di me n' è degno;
E, condottier de' figli suoi, lo appella
Ad alte cose Iddio . . . . »

L'influenza magnetica (se così posso esprimermi) che David esercita sopra il figlio del re, e che arriva al punto di farlo rassegnato e quasi contento della perdita del trono, del trono che tanto spesso eccitò la cupidigia dei mortali e fu causa di tanti delitti degli uomini e di tante lagrime dei popoli, è tutta desunta dal libro sacro. Essa mentre rende Gionata un personaggio altamente poetico, contribuisce a far maggiormente spiccare quello di David e a spargere sul valoroso campione un'aureola vieppiù luminosa, essendo egli l'eletto del Dio d'Istraello, dopo che Saul si allontanò dalle vie del Signore. *Micol* è figlia obbediente e sposa tenerissima, ma assai più sposa che figlia, e ciò perchè vieppiù grave riesca la condizione del re che nel suo odio contro David si trova abbandonato dai figli, isolato e solo col tristo consigliere *Abner*, ufficio del quale è di farlo vacillare nelle sue buone risoluzioni allorchè rientra in sè stesso. *Achimelecco*, personaggio episodico se considerare si voglia circa alla parte che rappresenta rispetto allo scioglimento del dramma, è nondimeno strettamente legato all'azione, sia che lo si giudichi biblicamente soltanto come ministro del Signore irato che viene per l'ultima volta a richiamare Saul sul buon sentiero o ad avvertirlo altrimenti del tristo destino che gli sovrasta; sia che lo si riguardi ghibellinamente come rappresentante di quella superba ed usurpatrice ca-

sta sacerdotale che in Israel come dapertutto fa del nome di Dio malvagio monopolio per giustificare le proprie violenti pretese. Saul, David, Gionata, Micol, Abner, Achimelecco, tutti da forti e diverse passioni animati, coll'incontrarsi ed urtarsi di queste, producono dei continui e vivacissimi contrasti, di guisa che l'interesse, la pietà ed il terrore tragico crescono continuamente fino al momento in cui David, essendosi il re macchiato del sangue dei sacerdoti, è costretto ad involarsi e rende la catastrofe inevitabile portando egli seco le sorti d'Israello. Coll'allontanarsi di David il poeta concentra l'attenzione unicamente sopra Saul che nel suo ultimo delirio, in cui il nostro autore allude alla visita del re alla pitonessa d'Endor, narrato nel libro di Samuele, è crudelmente lacerato dai rimorsi e vede il suo fatale imminente destino. Un re vittorioso sempre, ha travolta la mente perchè la mano di Dio si aggravò su di lui, e quando è richiamato a sè stesso da un cupo fragor d'armi, ode che i nemici sono entrati nel campo, che l'esercito è disperso, che i suoi figli caddero trafitti. Nulla può riuscire più sublime dello spettacolo di Saul che giunto all'estremo delle proprie sventure per l'inesorata terribile ira di Dio è lasciato solo nel campo invaso dalla turba vincente dei nemici e può da questi sottrarsi appena trafiggendosi colla propria spada, colla spada ch'egli altre volte, egli, l'eletto del Dio d'Israello, soleva ruotar

ferocemente tra le file atterrite dei Filistei. Così si chiude sublimemente questa tragedia, nella quale il terrore, la compassione, la pietà figliale, l'amor coniugale, l'amicizia, l'odio, l'invidia, l'ambizione, il fanatismo religioso si uniscono e si confondono insieme a dar varietà al poema tantochè a differenza della maggior parte delle altre opere Alfieriane, la mente ed il cuore sono ugualmente ed altamente interessati nel poema di *Saul.* Che dire poi se, come già accennammo, questa magnifica concezione dell'Astigiano ritrarrà il suo maggior pregio dallo splendore della poesia e se l'arte ed il pensiero, la forma e l'idea si congiungeranno in mirabile accordo a dar vita ad un tutto armonico in ogni sua parte? La natura del soggetto imponeva all'Alfieri di uscire dalla sua solita sobrietà, di aprir largo campo alle immagini, di lasciar più libera la fantasia, di salire fino all'ardimento della lirica, di mantenersi in una sfera continuamente sublime al par che nella Scrittura. Egli lo fece ed in guisa sì ampia e felice, da mostrare quanto ricca fosse la sua vena poetica e come il concetto che egli aveva dell'arte e non la povertà della fantasia, fosse che rendeva la poesia delle altre tragedie assai più sobria ed austera. L'indole dell'argomento arrecava però con sè il rischio di cadere nel gonfio, giacchè sebbene questo sia diverso dal sublime quanto da Tersite Achille, pure gli è assai vicino e può talfiata

ingannare gli ingegni mediocri. Il sublime biblico poi può più facilmente spingere nella via difettosa chi tenti riprodurlo per la copia e per la grandiosità delle immagini che ne formano lo speciale carattere. Sapendo però tenersi lontano dal vizio e scambiare giammai il verace splendore del sublime per il falso bagliore della gonfiezza, nulla è più atto a produrlo che l'idea religiosa, inquantochè quello differisce sovente dal bello perchè si mantiene in una sfera elevata ed oltremondana e, neghi od affermi l'idea religiosa medesima, in ogni modo, ad usare le parole del Gioberti, « ci trasporta fuori di noi, ci rapisce, per così dire, in cielo, ci slancia nell'infinito e produce uno stupore più forte della maraviglia. » [1] Ove, adunque, l'impronta biblica, senz' altra mistura, sia dal poeta fedelmente consegnata all' opera sua, l' effetto prodotto dall'idea del Dio d'Israello, sarà sempre straordinario ed immancabile. Guidato dal felice istinto proprio unicamente dei grandi ingegni, l' Alfieri seppe talmente impadronirsi della Bibbia e farla sua per applicarla a *Saul,* che in leggendo questo poema, pare, molte volte, di leggere il libro sacro adorno del poetico ritmo, tanto ogni figura, ogni imagine, ogni similitudine trova la propria fonte nella Scrittura e l'indole perfettamente ne ritrae. Discor-

[1] Gioberti, *Del Bello.* Cap. IV.

rendo dei soggetti sacri, l'Alfieri osservava che « quel poter vagare bisognando e il parlar d'altro senza abbandonare il soggetto e il sostituire ai ragionamenti, poesia e agli affetti il maraviglioso, era questo un largo campo da cui gli antichi poeti raccoglieano con minor fatica più gloria [1] ». E questo è vero certamente per i grandi ingegni che sono ognora regolati dall'intimo e reale senso dell'arte, tantochè anche nel più libero vagare di Pindaro si trova sempre il nesso fra una parte e l'altra. Quindi a fissare la più certa ragione del sublime convien dire che essa, per quanto la poesia, come afferma Alfieri, possa sostituirsi al ragionamento, dipende nondimeno dal fatto necessario e costante che la poesia stessa non deve mai andare scompagnata dal pensiero, che la veste esteriore deve sempre coprire qualcosa di sostanziale [2]. È per la mancanza di questa qualità fondamentale che molte poesie le quali, a prima giunta, per la veste di cui vanno adornate meravigliano ed ingannano, non reggano poi ad un primo esame e sfumano come bolle di sapone, come la bellezza di

[1] ALFIERI, *Parere delle tragedie.*

[2] Quello è « grande e sublime che molto dà da pensare e di cui è difficile anzi impossibile lo scadimento, ma salda ne è la memoria. » (LONGINO, *Del Sublime*, 7.) Concetto perfettamente analogo al nostro, perchè le cose soltanto e non le parole possono indelebilmente imprimersi nella memoria.

Alcina guardata coll'anello di Ruggiero. Ma di siffatta mancanza non potrai per fermo fare rimprovero al *Saul* Alfieriano, imperocchè in questo poema ogni frase racchiude un concetto, ogni immagine risveglia l'idea di una cosa vera e reale. La splendida e biblica poesia di *Saul* fa sempre affollare la mente di una moltitudine di pensieri di ogni sorta e analizzata come un problema matematico, notomizzata come il corpo umano, spogliata insomma dal magnifico apparato sotto cui si rappresenta, lascia sempre nelle mani una sostanza indistruttibile. Il colorito biblico mantenuto senza mai cadere in difetto, l'ispirazione poetica costante ed inalterabile, la bontà dello stile scevro da quasi tutte le mende di cui gli si fa carico in modo generale, collocano Alfieri per la sola tragedia di *Saul* fra i più grandi poeti. Osservando quindi che la lirica, la narrativa e tutti i pregi della poesia si accompagnano in questo dramma alla verità dei caratteri, all'urto ed alla moltiplicità delle passioni, per dar vita insieme ad un tutto armonico e grandioso in ogni parte, noi termineremo il nostro ragionamento intorno a questa tragedia lietissimi di affermare che l'Alfieri in un momento di giusta compiacenza poteva dire a buon diritto che in *Saul* avvi propriamente « di tutto ».

Capitolo Decimoterzo.

Dalla *Cleopatra* rappresentata addì 16 giugno 1775 in Torino « per disgrazia e fortuna » dell'Alfieri, secondochè ha detto egli stesso, a *Merope*, a *Saul*, ai *Bruti*, e, a non voler parlare delle composizioni più perfette del nostro autore, a' suoi primi poemi: *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, corre tale una distanza incommensurabile che più propriamente può chiamarsi un abisso. Per quanto da *Cleopatra* tralucano splendidi lampi d'ingegno, nulladimeno a volere essere nel vero non era certo dato immaginare che di questo primo tentativo, di questo « abbozzaccio » (così fu chiamato dall' Alfieri) si sarebbe detto un giorno essere stato il primo vagito della musa tragica che ancor signoreggia in Italia sovra le altre, che per alcuni rispetti ha forse superate le francesi, e che ha felicemente gareggiato colle greche. A varcare la distanza che separa quella *Cleopatra* dal vero e proprio teatro Alfieriano occorreva nè più nè meno che il meraviglioso proposito di cui s'armò l'Alfieri dopo gli applausi riscossi dal suo primo lavoro, di quella rabbia dello studio da cui fu improvvisamente invaso, di quella forza di volontà che ci appare sempre come un vero fenomeno. Gli applausi

coi quali il pubblico accolse la *Cleopatra* furono ricevuti da Vittorio Alfieri come un incoraggiamento non come una sanzione, e per essi strinse con quello una specie di contratto che adempiè fedelmente e rapidamente, mentre le possenti ali del suo genio, spiegarono tosto un volo fortunato ed ardito. — I due capitoli precedenti hanno largamente dimostrato fin dove quel volo potesse giungere; in questo accenneremo fugacemente alle altre tragedie del nostro autore, essendo tale rivista un complemento necessario del discorso più particolare fatto sovra *Mirra* e sovra *Saul.* Soltanto ci permetteremo alcune maggiori osservazioni intorno al *Filippo* che per alcuni rispetti appare tragedia notabilissima fra tutte e che si presenta la prima fra i pareri dell'autore, l'ordine dei quali è pure il cronologico.

Il poema di *Filippo* che, di fronte all'idea della tragica perfezione, apparisce difettoso sopra tutti gli altri dell'Astigiano sì rispettivamente alla condotta che allo stile, è nondimeno uno dei più splendidi trionfi dell'Alfieri per la felicità con cui egli dipinse il carattere di quel re. Per tale rispetto egli non si superò più mai e ciò per l'osservazione fatta altrove da noi ed in cui pure accennammo al *Filippo* che l'Alfieri dipinse i malvagi con particolare felicità. Il carattere di Filippo come fu concepito dall'Alfieri è veramente una creazione del genio, e la tinta

cupa di terrore e, più ancora, d' orrore che domina sempre nella tragedia corrisponde mirabilmente al soggetto nel modo che fu assunto dall' Alfieri. A noi non fu concesso di scorgere nè la verità nè la ragionevolezza di quel precetto che impone al poeta drammatico di destare nel pubblico la compassione ed il terrore, ma che esclude l'orrore dal dominio della tragedia. Noi non istaremo ad osservare che con ciò si condanna la più stupenda, forse, delle creazioni Shaksperiane, *Macbeth*, per non parlare di molte altre, ma risalendo fino alla classica antichità, domanderemo come si possa conciliare quel canone col fatto delle *Eumenidi* d'Eschilo, le quali, dicono, aver prodotto l'effetto di sconciare le donne incinte; e domanderemo poi anche che si stabilisca una linea esatta di separazione fra il terrore tragico e l' orrore. Ma quel ch' è meglio, abbandonando tale precetto cui i fatti confutano mirabilmente, agli omai rari ortodossi della critica, e riguardando perciò anche l'orrore come elemento tragico, diciamo che Filippo e Gomez, carattere perfetto al pari di quello, parlando e tacendo non si smentiscono mai e spargono continuamente nel dramma un'aura cupa, oscura, indefinita che l'animo invade ed allaccia. In questa tragedia, osservava ottimamente il Pellico, « v'è un non so che di rapido e di misterioso che atterra l'immaginazione » e questa qualità che discende dall'incertezza dei mezzi

adoperati da Filippo per perdere la moglie ed il figlio è in perfetta armonia col suo carattere enigmatico, ed accresce infinitamente il sentimento profondo ed inesplicabile generato dal poema. Con profonda sapienza dopo poche parole scambiate con Gomez all' appressarsi della regina in cui Filippo lo avverte che volge un gran pensiero in mente e gli ordina:

> « . . . . ogni più picciol moto
> Nel di lei volto osserva intanto e nota;
> Affiggi in lei l'indagator tuo sguardo
> Quello per cui nel più segreto petto
> Del tuo re, spesso anche i voler più ascosi
> Legger sapesti, e tacendo eseguirli ».

Alfieri rappresentò assai vaghe ed indeterminate le parole, i motti, le allusioni da cui Gomez testimonio silenzioso dei dialoghi di Filippo con Carlo ed Isabella indovina il pensiero del re e trae la certezza dell'amore tra que' due infelici. Con un alto concetto non afferrato dall' Arteaga in quella sua acre critica di questa tragedia, il nostro autore trasportò pure la scena del consiglio nell' atto terzo dal quarto in cui l'aveva collocata dapprima e fece per ciò conseguire l'immaginario tentativo all' immaginaria accusa di parricidio, imperocchè rendendo così vieppiù dubbia ed oscura la causa apparente della catastrofe di Carlo

accrebbe il mistero del carattere di Filippo. Ed ottimamente, come Alfieri stesso dimostrò nella risposta a Ranieri de'Casalbigi, il re dopo un fuggevole pensiero di rimorso alla vista della fine miseranda a cui la sua atroce crudeltà ha condotto il figlio e la moglie, si rivolge tosto a Gomez e gli dice:

« . . . . si asconda
L'atroce caso a ogni uomo; a me la fama
A te, se il taci, salverai la vita »;

giacchè così vien data l'ultima vigorosa pennellata al carattere singolarissimo e freddamente crudele di quel re, dipingendo il quale, parve che il genio di Tacito si trasfondesse nell'Astigiano. Discorrendo del *Filippo* dell' Alfieri il pensiero ricorre necessariamente al *Don Carlos* dello Schiller in cui il poeta alemanno, con felicità stupenda, svolse la medesima catastrofe. Nulladimeno non si può istituire un paragone fra i due poemi, giacchè lo Schiller e l' Alfieri nel trattare il soggetto istesso camminarono per vie affatto diverse. L' Astigiano, infatti, secondo la sua maniera concentrò la massima parte dell' attenzione su Filippo, eroe del poema, di fronte al quale le altre figure e quella stessa di Carlo diventano secondarie, e ne dipinse il carattere come un vero problema. Nel vasto poema dello Schiller, invece, il re delle

Spagne è rappresentato con tutta la pompa che si addice al monarca ne' cui regni mai tramontava il sole, ma il suo carattere appare tutt'altro che un enigma, nè egli è il primo personaggio del dramma. Il principe Carlo e il marchese di Posa sono veramente gli attori più importanti del dramma il quale si compie e si sviluppa tra una folla di personaggi secondarii che per ragioni diverse, di amore deluso, di gelosia d'impero, di fanatismo religioso, cospirano insieme alla perdita del figlio del re. Filippo tradito più veramente ed ingannato dai suoi cortigiani che alimentano nell'animo di lui crudeli sospetti ed accertato poi che Carlo apprestasi a fuggire nelle Fiandre dà il proprio figlio in potere dell'Inquisizione. Alfieri dedicandosi tutto a scrutare un individuo ed a farne un fenomeno psicologico, fu più che dal suo modo di considerar l'arte, da quello con cui concepiva questo speciale soggetto, condotto a non far calcolo di tutto il resto, e quindi accade che il difetto della solitudine della scena essendo in armonia col carattere di Filippo, si sente meno in questa tragedia che nel resto del suo teatro. Schiller invece, per quanto al par dell'Astigiano i principali caratteri non deducesse dalla storia, allo studio dell'uomo considerato in sè stesso accoppiò quello di guardarlo nelle sue relazioni cogli altri, e fece perciò un quadro completo della corte spagnuola di Filippo II. I diversi

Digitized by Google

intendimenti da cui furono animati i due poeti non consentono, adunque, di porre a confronto opere così disformi come *Filippo* e *Don Carlos*, e solo si potranno osservare insieme per persuaderci vieppiù che ai grandi ingegni, pur camminando per vie diverse, è sempre concesso di ricongiungersi ad una stessa meta, la conquista del bello.

Sorvolando ora alle altre tragedie prima ci si presenta *Polinice*. In questo poema drammatizzando il fatto mitologico dell'odio fatale tra due fratelli, Vittorio Alfieri dette una tinta più moderna all'argomento, ed all'odio voluto dal destino aggiunse, come possente incentivo, in Eteocle, una smisurata cupidigia del regno. Su questa base l'azione si avviluppa principalmente per i perfidi raggiri dell'ambizioso Creonte che sulla strage fraterna spera innalzare sè stesso, e le tortuose mene di costui inducono Eteocle al tentativo di avvelenare il fratello. Sebbene questa tragedia non debba locarsi fra le più lodate del nostro autore, pure contiene grandi bellezze, ed è di una sublime forza drammatica la scena del macchinato avvelenamento. La catastrofe dei due fratelli è resa ancor più teatrale dal disperato e veramente tragico delirio di Giocasta la quale vede qual tremendo destino sia riservato nei regni della morte a sè stessa ed a tutta l'infelice colpevole stirpe di Edipo.

Antigone, continuazione dell'argomento precedente,

è tragedia assai migliore del *Polinice*. Ponendo sulla scena il destino di quella infelice fanciulla che incontra una morte funesta per avere tributati gli estremi pietosi uffici alle spoglie del fratello, Alfieri seppe toccare, e non una sola volta le corde più sensibili del cuore. Difficile è trovare in tutto il suo teatro un'altra scena pietosa e commovente come la terza dell' atto primo fra Antigone ed Argia. Questi due personaggi animati dallo stesso tenero sentimento sono sempre coloriti colla più grande felicità, e l'indole affettuosa e più femminile di Argia contribuisce a dare ognora uno spicco più luminoso ed alto a quella fortissima di Antigone. La felice invenzione dell'amore di Emone per questa fanciulla dà vita ad un nodo drammatico del più grande interesse. La morte della sventuratissima Antigone trae con sè anche quella di Emone che non può vendicarla contro il padre, e Creonte che per una via seminata di delitti era finalmente giunto al trono e sul cadavere di Antigone credeva averlo assicurato al figlio, si trova solo in una reggia funesta, e per la prima volta ravvisa e paventa la tremenda giustizia del cielo.

A un più alto concetto e a più alto volo s'innalzò l' Alfieri con *Virginia*. Questo dramma ispiratogli dalla lettura di Tito Livio, è veramente tutto romano, ed i caratteri sono in uno storici e poetici. Romani eroi sono Virginio, Icilio, Appio; donne romane Nu-

mitoria e Virginia perchè Alfieri era animato dalle stesse passioni colla stessa forza dei suoi eroi ed egli sentiva la libertà come Virginio ed Icilio. « Tutto mi piace e mi appassiona nella Virginia » scriveva al nostro autore Ranieri de' Casalbigi ed infatti le private passioni in questa tragedia intrecciandosi natuturalmente alle pubbliche, mai si raffredda il calore sublime degli affetti; mai la libertà si espresse in termini più robusti ed energici che quelli di Icilio; mai amore di donna fu più romano di quello di Virginia; mai sfrenata libidine e cupidigia di regnare vestirono apparenze più nobili e dignitose che in Appio. Il nostro autore giudicando questa tragedia, diceva che l'argomento di Virginia ne riunisce tutte le condizioni e che perciò se la sua tragedia ha dei difetti vogliono tutti essere imputati al poeta; è questa una nobile confessione, ma certo è del pari che facendola, Alfieri aveva la coscienza della bellezza del suo lavoro.

Agamennone era giudicato un magnifico poema dal Sismondi e il Villemain, sebbene non molto benevolo verso l'Astigiano, lodava altamente la prima venuta in iscena di quel re dei re, per i dolci ed affettuosi sensi che esprime in tenero e poetico modo, compiacendosi di rivedere dopo lunghissima assenza la sua patria, il suo popolo, i penati, la consorte e i

figli.[1] Nulladimeno noi non crediamo questa una delle migliori tragedie del nostro autore, ma riconosciamo essere una delle più sublimi e terribili di tutto il suo teatro tragico quella famosa e a buon diritto universalmente lodata scena dell' atto quarto, in cui Egisto persuade Clitennestra ad uccidere il marito.

Nell' *Oreste* tragedia intimamente connessa alla precedente e di cui Alfieri si compiaceva singolarmente egli seppe col calore mai ismentito del dramma celare i difetti della condotta e la monotonia della passione da cui l'eroe è animato e che fu rilevata col molta acutezza dal citato Sismondi. In questo poema l' interesse drammatico è sempre portato al più alto grado, è un *crescendo* continuo fino all'ultimo atto nel quale Melpomene stessa parve trasfondersi nell'animo dell'Alfieri per dettargli una catastrofe di cui non è dato immaginare la più terribile e grandiosa. L' autore medesimo giudicando il suo *Oreste*, scriveva che nel quinto atto avvi « un moto, una brevità e un calore rapidamente operante che dovrebbero commuovere, agitare e sorprendere singolarmente gli animi »; e ciò è tanto vero che lo stesso Carmignani era costretto a giudicare la catastrofe dell'Oreste un « capo d' opera di forza drammatica ». Nulla può riuscire più tragico

[1] SISMONDI, *Littèr. du Midi de l'Europe.* — VILLEMAIN, *Cours de Litter. française.*

di quel furente vendicatore del padre che, signoreggiato intieramente da una sola passione, non vede alcuno fuori di Egisto; corre per ogni lato la reggia, senza udire nè madre, nè sorella, nè amico:

« Ben sette e sette volte entro l'imbelle »

cuore dell'assassino del re dei re figge e rifigge il suo brando, ma non sente ancor sazia la lunga sete della vendetta; scorge finalmente in sè medesimo il degno figlio d'Atride; si duole di non aver trascinato Egisto a spirare sulla tomba del padre; invita Pilade ed Elettra a pascere la vista del sangue dello scellerato. Ma appena conosce di essere involontariamente parricida, alla gioia feroce della vendetta succede in lui lo strazio dei più cocenti rimorsi e dilaniato da furie tremende cade sotto il peso di un funesto destino.

Nelle quattro seguenti tragedie l'Alfieri non raggiunse l'altezza a cui portar lo poteva il suo genio, quindi non sappiamo perchè il Cantù, nella sua *Letteratura esposta per via d'esempi*, ad offrire ai lettori un'idea del teatro dell'Astigiano facesse l'analisi della *Congiura de' Pazzi*[1]. L'Alfieri giudicava questa tra-

[1] CANTU', *Letteratura italiana esposta per via d'esempi*, pag. 476 e seguenti. — Il severo giudizio che il Cantù pronunzia sull'Alfieri in quest'opera è dallo stesso autore vieppiù sviluppato e rincarato nella *Storia della letteratura italiana* (cap. 16). In questa il Cantù esagera

gedia « difettosa in più parti e di difetti non rimediabili », e noi non possiamo allontanarci dal suo giudizio, ma egli era nondimeno assai contento di averla fatta, perchè aveva potuto in questo poema sviluppare largamente la passione dell'odio contro la tirannide. La lettura di Macchiavello ispirò all' Alfieri la *Congiura de' Pazzi* e l'operetta della *Tirannide*, ma sì dell'una che dell'altra è difetto fondamentale l'esagerazione dei sentimenti.

Uguale censura può muoversi al *Don Garzia*. Questa tragedia, sebbene assai migliore della precedente, pure allontana forzatamente l' animo da sè per la ferocità eccessiva e tanto poco mascherata di *Cosimo*, nel dipingere il quale l' Alfieri fu dalle sue personali opinioni condotto a caricare troppo le tinte con danno manifesto del poema. Egli è nella *Congiura de' Pazzi* e nel *Don Garzia* che la preoccupazione politica dell' autore ha maggiormente nociuto all'arte e che l'odio contro alcuni principii manifestandosi troppo apertamente nei personaggi storici posti in iscena produsse per effetto una soverchia soggettività.

Per un altro rispetto non vuole annoverarsi tra le creazioni più felici dell' Alfieri la *Maria Stuarda* da lui intrapresa per compiacere al desiderio della donna

straordinariamente e con visibile compiacenza i difetti dell'Astigiano, e assai poco ne riconosce e confessa i pregi. Con parole altrove ricordate riconosce nondimeno l'opera civile dell'Alfieri.

amata. L' Alfieri fu in questo poema poco favorito dall'argomento, avvegnacchè non giudicando tragediabile la morte funestissima della Stuarda drammatizzasse quella del marito di lei. Offrendo così la regina sotto un aspetto tanto meno interessante e simpatico, Alfieri s'interdisse la miglior fonte della tragica pietà ed allontanando l' animo da Maria non ottenne pure di attirarlo verso il personaggio di Arrigo che è tutt' altro che tragicamente sublime. L'opinione dell' Alfieri che la crudel fine della Stuarda non fosse ottimo argomento di tragedia doveva essere dimostrata erronea dallo Schiller, giacchè questi dal supplizio della bellissima e sventuratissima regina di Scozia che, ad onta delle sue colpe e dei suoi errori, desta tanta dose di affetto e di pietà, traeva una tragedia che va tra le più splendide di tutta la drammatica letteratura.

Palma luminosissima l' Alfieri non colse pur colla *Rosmunda*, la quale per un complesso di cause che sarebbe troppo lungo individuare, vuole anch' essa collocarsi tra le tragedie inferiori del nostro autore. L'Astigiano volendo esercitarsi in argomenti non desunti dalle storie o dalle favole antiche, restava, salvo che in Filippo, lontano dalla sublime altezza toccata in quelli. Da tale singolarità del suo ingegno egli credeva poter desumere che i tragici eroi per riuscire grandi e sublimi debbono avere l'aureola d'una

remota antichità. Il fatto può, per avventura dimostrare la poca esattezza di tale opinione, e lo stesso Filippo è un possente argomento che Alfieri s'ingannava, quindi si deve affermare piuttosto che la tempra dell'ingegno dell'Astigiano era meglio adattata ad aggirarsi continuamente fra i Greci ed i Romani. Ad altri lasciamo il cómpito di dissertare su questa particolarità del teatro Alfieriano, e noi limitandoci unicameute a constatarla, osserviamo che il nostro autore non del tutto felice nelle quattro tragedie ultimamente accennate s'innalzava, invece, di nuovo al par dell'aquila con quella di *Ottavia*.

Questo dramma era inspirato all'Alfieri da Tacito come Tito Livio già gli inspirava Virginia, e l'animo suo fatto ad altamente sentire quei due sublimi scrittori, trovava in essi un campo fecondo per la sua tragica Musa. Noi non esitiamo a collocare, a dirittura, Ottavia fra i migliori poemi dell'Alfieri, e se il critico che si facesse ad esaminarla minutamente potrebbe trovare in quella notevoli difetti di azione, dovrebbe pur sempre confessare che con magistero impareggiabile è disegnato l'orribile impasto di ferocia e di viltà che fu *Nerone*. Questo mostro è una delle più belle creazioni dell'Alfieri, e il Cesarotti dichiarava Nerone dipinto col pennello di Tacito ed accordava alla tragedia di Ottavia larghissimi elogi. La pietosa rassegnazione di quella sventurata imperatrice del

mondo commuove sempre singolarmente gli animi, e l'Alfieri sa molte volte ricercare vivamente il più profondo del cuore. Egli trae sempre un alto partito dalle scene tra Ottavia, Nerone e Poppea, ed apre poi in modo sublime la tragedia col bellissimo dialogo tra *Seneca* e l'imperatore. Il Cesarotti dopo avere profuse lodi meritatissime a questo dramma osservava acutamente che è forse inverosimile l'amore di Ottavia verso un mostro come Nerone. A tale appunto Alfieri rispondeva con solide ragioni, ma in ogni modo il carattere di quell'eroina riesce tanto tenero e pietoso da far dimenticare, ove pure esista, sifatta inverosimiglianza.

Lo stesso abate Cesarotti si dimostrava caldo ammiratore del *Timoleone*, e diceva che la medesima povertà dell'azione ne costituisce il pregio più singolare, avvegnachè Alfieri avesse saputo evitare la monotonia e mantenere sempre vivo l'interesse col solo vigore dello stile. In Timoleone difatti, la mancanza di ogni scenico apparato si sente meno che in parecchie altre tragedie del nostro autore, ed egli conferendo l'aspetto di un quadro di famiglia ad un importantissimo avvenimento, sfuggì felicemente il rischio di scemarne la grandezza e la sublimità. L'autore era tanto persuaso dell'alto merito di questa tragedia, che diceva di desiderare che fosse opera d'un altro per poterla senza « arrossire, minutamente individuare ».

Colla *Merope* l'Astigiano seppe gettare irreparabilmente nell'oblio la tragedia sullo stesso argomento del Maffei. L'illustre critico Padovano notava, con viva compiacenza, tutte le bellezze di questo dramma fino alla stupenda scena dell'atto quarto tra tutti i personaggi della tragedia. In quel punto culminante dell'azione Merope sta per uccidere il figlio ed il Cesarotti appellava « divina » quella scena, aggiungendo che « questo quadro teatrale mostra un genio drammatico che non può lodarsi abbastanza ». Dopo ciò lo stesso Cesarotti dichiarava che la tragedia nel quinto atto va scemando di pregio, al che l'Alfieri, pur giustificando con eccellenti ragioni il modo della catastrofe che ebbe, a paragone del Maffei, il gran merito di rappresentare in iscena, rispondeva ottimamente che il pregio diminuisce perchè è « impossibile in natura di sostituire al momento in cui una madre sta per uccidere il proprio figlio a lei sconosciuto, un altro punto di uguale non che di maggior interesse ». Per quanto il Carmignani si studii di avvilire questo dramma e di metterlo al disotto non solo della Merope Volteriana, ma anche di quella del Maffei e indubitato che deve locarsi fra i più lodati del nostro autore [1]. Il difetto che può con fondamento im-

[1] L'avvocato Gaetano Marrè, altrove ricordato, nella sua confutazione del Carmignani, istituisce un lungo e ragionato paragone fra le *Meropi* del Maffei, del Voltaire, e dell' Alfieri e conclude con dar la palma all'Astigiano.

putarsi alla Merope Alfieriana è che il nostro autore non ha sempre sviluppato l'amore materno dell'eroina con calore pari a quello del suo odio contro *Polifonte* e del suo furore di vendetta allorchè crede *Egisto* uccisore del figlio. Ma questa menda che noi notiamo per sottigliezza di critica, non vale certamente a far dimenticare le grandi bellezze della tragedia, giacchè le scene tra Merope e Polifonte, tra essa ed Egisto, tra lei e *Polidoro* e più di tutte quella già accennata andranno sempre fra le più belle di tutto il teatro Alfieriano.

In *Agide* tragedia tutta di libertà, Alfieri piacquesi di drammatizzare il fatto singolarissimo che un re incontri la morte per dare la libertà al popolo da lui governato; fenomeno quasi incredibile ed unico nella storia. Pare a noi che si debba porre questa tragedia al disotto del Timoleone, ma nondimeno va ricca di pregi notevolissimi ed è sempre splendida per fortissimi sensi. Scrivendo che quelli a cui non piacesse dovrebbero indicarne le ragioni, Alfieri mostrava di apprezzare assai questo suo poema. La scena del giudizio nell'atto quarto e quella fra Agide ed *Agiziade* nell'ultimo sono le più belle della tragedia e rivelano tutta la potenza dell'Alfieri. Giudicando *Sofonisba* il nostro autore diceva giustamente che « per quanto *Scipione* si colorisca sublime in questa tragedia, non essendo egli mosso da nessuna calda passione, egli la

raffredda ogni volta che vi s'impaccia ». Scipione è veramente il difetto più grave del dramma, imperocchè, mentre egli medesimo è la causa principale della catastrofe, riesce nondimeno inferiore a tutti gli altri personaggi. Negli stretti confini entro i quali l'Astigiano racchiudeva le sue azioni drammatiche, e col suo sistema di notomizzare gli individui anzichè rappresentare tutta intiera la società, era forse impossibile di fare una grande tragedia di Sofonisba, per quanto grandi siano le passioni che animano lei, *Siface* e *Massinissa.* Sofonisba e Scipione rappresentano più veramente Cartagine e Roma, due popoli che si disputavano l'impero del mondo e fra i quali l'odio fu perciò sempre pari alla grandezza della cosa disputata, fra i quali la pace doveva necessariamente essere sempre una tregua, fra i quali la questione doveva essere sempre di vita o di morte. L'Alfieri rappresentò, difatti, ottimamente in Sofonisba la passione dell'odio contro i Romani, ma non potè colorirla con pari efficacia in Scipione contro i Cartaginesi, perocchè col procedere così si rendeva impossibile la tragedia, un solo cenno di lui terminando ogni cosa e nessuno potendoglisi opporre un istante. Conoscendo benissimo questa difficoltà, Alfieri lasciò il personaggio che dirige e signoreggia l'azione in seconda fila, e si volse a colorire con grande vigore le passioni forti e diverse di

Sofonisba, Siface e Massinissa. Con ciò egli arricchì la sua tragedia di splendidi pregi e ne cavò delle bellissime scene, ma ove si guardi sinteticamente l'intiero dramma, anzicchè analizzarlo nelle varie sue parti, il critico sente la mancanza di qualche cosa, e questa deriva dall'assenza di ogni tragica passione nel grandissimo personaggio di Scipione.

Dove, invece, l'Alfieri riportò un doppio luminoso trionfo fu nelle due tragedie dei *Bruti*. In questi poemi esclusivamente politici si associa in mirabile armonia il duplice scopo accarezzato ardentemente dall'Alfieri, l'arte e la libertà. Quivi, invero, la preoccupazione politica si cangia nella più viva e più ardente passione voluta dai soggetti, e perciò non era a temersi che, come qualche altra volta gli accade, dalla toga o dal pallio dei tragici eroi trasparisse l'austero aspetto del poeta tribuno. Tutte le parole che l'Alfieri proferisce per bocca di entrambi quei fortissimi difensori di libertà si può credere, senza tema di errare, che essi pure proferir le potessero, e quindi la prima di queste due tragedie riesce anche altamente storica, mentre per gli effetti derivati nell'altra dalla morte di Cesare, ci riferiamo alle idee altrove sviluppate. La soggettività dei Bruti Alfieriani, anzichè essere un difetto diventa la fonte principale dei loro pregi, perocchè l'indole dell'argomento facendo al poeta una legge di esprimere largamente i liberi sen-

Google

si che gli agitavano l' animo, la libertà essendo la propria eroina di quelle, egli potè dare il più ampio sfogo a sè stesso senza têma di arrecare onta all'arte, ma essere invece sempre sicuro che quanto più il suo linguaggio sarebbe stato energico e vigoroso, tanto maggiormente sarebbe stato nel vero.

Alfieri colle due tragedie dei Bruti aveva preso congedo dal pubblico ed erano già parecchi anni che, riposando sopra i suoi allori gloriosi, attendeva alli studii dell' erudito, allorchè la lettura dell'*Alceste* di Euripide gli infiammò talmente l'animo di tutto il primitivo ardore, che dopo avere resistito per due anni alla tentazione, calzò novellamente il coturno e dette vita in Alceste alla sua ventesima tragedia. Così al suo tardissimo studio del greco dobbiamo l'Alceste, nella quale con una soavità ed una tenerezza di affetti cui soleva radamente abbandonarsi, Alfieri dipinse felicemente il sublime sacrifizio di una donna che per salvare il marito si vota alla morte. L'amor paterno, l'amor conjugale e l'amicizia posti in giuoco nella tragedia di Alceste toccano sempre vivamente il cuore, ed è con questo bellissimo frutto della sua età più matura che Vittorio Alfieri chiuse la propria drammatica carriera.

Fatta così una sommaria rivista di tutte le tragedie dell' Alfieri, ci permetteremo di aggiungere ancora, a complemento di questo capitolo, alcune osservazioni

generali. La particolarità che distingue il dramma Alfieriano da quello di altri tragici poeti non istà meramente nella forma, ed è perciò che forte s'ingannerebbe chi a quella specialmente guardando, paragonar lo volesse ai tragèdi che si racchiusero entro analoghi confini. La tragedia Alfieriana per quanto nella forma ritenga più che altro della francese, è concepita con uno spirito tutto proprio e tutto originale, e si collega troppo strettamente coll'autore, perchè possa essere considerata facendo astrazione intiera ed assoluta da lui. Questa medesima particolarità, se può essere causa di un difetto, e noi non lo abbiamo dissimulato, è anche la fonte precipua de' suoi pregi, ed impedisce di stabilire un confronto con altri poeti, ed è per questo appunto che noi non paragoniamo il teatro dell'Astigiano con quelli, verbigrazia, del Corneille, o del Racine, o del Voltaire. L'Alfieri per essere convenientemente apprezzato, vuol essere guardato solo in sè stesso, perchè cavò tutto da sè stesso, difetti e virtù, e chiunque sia anche severissimo a suo riguardo, deve pur confessare che egli fu sempre originale, non fu mai Maffei, o Corneille, o Racine, o Voltaire pervertiti o perfezionati. Scopo del tragico Astigiano fu di considerare l'uomo principalmente in sè stesso, non nelle sue relazioni cogli altri; di presentare di preferenza i lati perversi dell'umana natura, non di far vibrare le corde del cuore

più simpatiche, più soavi, più affettuose. Egli non offrì generalmente al pubblico la guerra di passioni pari di grado e di forza, e che perciò abbiano tutte uguali possibilità di trionfo; offrì, invece, più spesso una passione dominante sulle altre in modo che le diverse ed opposte facciano sempre prova di una resistenza vana ed inefficace. Così procedendo Alfieri non s' interdisse la possibilità di contrasti vivi e drammatici, perocchè egli aveva un profondo concetto dell'arte, ma concepì un dramma in cui l'attenzione è concentrata, a gran distanza dagli altri, su quell' individuo la passione del quale per l' intensità o per la natura sovrasta grandemente a tutte. Così, a cagion d'esempio, *Filippo*, *Saul*, *Marco Bruto*, si inalzano e spiccano sopra *Carlo*, *David*, *Cesare*, senza che questi cessino di essere grandi individualità, assai più che *Cinna* sopra *Augusto*, *Fedra* sopra *Ippolito*, *Orosmane* sopra *Zaira*. Da ciò e non da altre considerazioni scaturiva veramente il poco rispetto dell' Alfieri per la storica verità dei fatti, da ciò scaturiva pure il suo disprezzo per ogni scenico apparato, per ogni pompa esteriore, per ogni *mezzuccio*, per ogni episodio. Ma per questo secondo riguardo, egli scambiava l' unità dell' azione per una nuda semplicità anche nell'aspetto estrinseco del dramma, ed il timore di deviare l' attenzione produceva che egli la tenesse qualche volta troppo incatenata. Il

concetto che lo animava conferì pure al suo teatro un piglio che può sembrare un po' troppo austero e far rincrescere che nell'aspetto della Melpomene Alfieriana si leggano sempre le stesse fiere battaglie e che sul suo labbro appaia giammai un fuggevole sorriso. Ma, dopo tutto, la tragedia dell'Alfieri va fornita di pregi troppo profondi e troppo squisiti, è parto di un ingegno straordinario, nè si può credere che scendendo dall'altezza in cui è locata, cessi mai di essere un ammirabile monumento di grandezza e di sublimità.

Capitolo Decimoquarto.

Il teatro dell'Alfieri è teatro nazionale? Singolare è certo la domanda giacchè non dovrebbe nascer dubbio su tale argomento, chi guardi all'obbietto precipuo cui il dramma Alfieriano è indirizzato. Ma non è poi fuori di luogo, giacchè dalla poca cura che il nostro autore professò per la verità storica nelle sue tragedie e dall'osservare di più come egli rimproverasse come errore a sè stesso lo avere assunti alcuni soggetti di storia italiana o moderna, molti si credono autorizzati a negare tale qualità al teatro dell'Alfieri. Cesare Cantù, fra gli altri, dice recisamente che col preferire argomenti antichi Al-

fieri non dette all'Italia un teatro nazionale. Ciò significa che lo può essere soltanto il teatro che drammatizzi fatti cavati dalla storia patria, e non lo è quindi quello d'Alfieri unicamente perchè i suoi eroi in luogo di chiamarsi *Arnaldo da Brescia, Giovanni da Procida, Cola da Rienzi, Stefano Porcari, Francesco Burlamacchi*, si appellano *Virginia*, *Agide*, *Bruto*, *Timoleone*, e di più Alfieri non che aver dato all'Italia un teatro nazionale, non ebbe pur l'idea di quello che desso è veramente.

Ma come? Non è nazionale il teatro dell'Alfieri che sì ampiamente rispose al suo scopo? Il teatro dell'Alfieri che in cima ad ogni pensiero collocava la patria? Il teatro dell'Alfieri il nome del quale era fragorosamente applaudito dai repubblicani di Napoli nel 1799 [1], tanto gli aveva sentiti ed effigiati i bisogni dell'Italia? Il teatro dell'Alfieri che lusingavasi di essere chiamato un giorno il vate della patria redenta? Il significato che i seguaci della scuola romantica attribuivano alla parola *teatro nazionale* parci si fondasse sopra un equivoco in cui è vietato di cadere a noi che le contese fra i classici ed i romantici impariamo solamente dalle storie letterarie, e che, scevri perciò da ogni preoccupazione di parte, cerchiamo il vero ed il bello, qualunque sia il lato

[1] De Sanctis, *Saggi Critici*, pag. 370.

Digitized by Google

da cui esso venga. Perciò crediamo non debba darsi alla parola *teatro nazionale* il significato angusto per cui si giudichi esserlo quello soltanto che trasporta sulla scena i fasti della storia patria, sicchè il pubblico oda la tragedia ripetere con poetici accenti i fatti consegnati alle pagine della storia. No; perchè il tragico non è un maestro popolare di storia, ma, invece, si propone per obbietto il verosimile al par di ogni altro poeta e lo incarna entro una forma particolare. L'epopea, eccezionalmente, ad essere nazionale deve fondarsi sulle patrie storie e tradizioni, giacchè con essa il poeta assume in parte l'ufficio dello storico, è anzi spesse volte lo storico dei popoli fanciulli, delle incipienti civiltà. Ma il poeta tragico che è figlio di una civiltà progredita e che sorge perciò quando le varie parti dello scibile sone distinte perfettamente l'una dall'altra, quando cioè si può quasi credere che le epopee Omeriche e Dantesche non siano più possibili, abbraccia una sola delle parti dello scibile e ad essere nazionale non ha bisogno della condizione indispensabile all'epopea, giacchè l'ufficio di questa spetta ormai alla storia. Se invece di fare una questione così recisa, si fosse domandato quale fra due poeti animati dalli stessi sentimenti e ricchi dello stesso genio, sarebbe da preferirsi; Alfieri che drammatizza più generalmente i soggetti antichi o l'altro che ricercasse i suoi argomenti fra le patrie vicende, noi

risponderemmo senza esitare, il secondo. Ma posta la questione sopra un terreno tanto assoluto, non possiamo negare la qualità di teatro nazionale a quello dell' Alfieri che pur non desumendo le sue azioni drammatiche dalle storie italiane, rappresenta, nulladimeno, i bisogni del paese, ne svela le necessità, ne addita i rimedii. Poeta nazionale riesce quindi per noi l'Alfieri nelle sue tragedie, come, verbigrazia, il Niccolini, in *Arnaldo* e in *Procida*, perchè nazionale noi giudichiamo essere sempre quel teatro che non si fa banditore di massime perniciose, ma inculca i sublimi principii, siano essi civili, politici, od anche semplicemente morali. Teatro nazionale è per noi quello dell'Alfieri perchè con esso fece opera proficua e feconda, mentre a dimostrare la grandezza della libertà, rappresentò tiranni abbominevoli che possono commettere i più grandi eccessi, e i Bruti che uccidono l'uno i figli e l'altro il padre, Timoleone che dà morte al fratello, Agide che fortemente l'incontra per amore di quella; mentre l'idea ne introdusse dapertutto, dove anche non era necessaria, dove anche poteva talfiata sembrare inopportuna. Liberandoci così dalle pastoie di una critica angusta che s'informa da idee preconcette e da sistemi esclusivi, non che stranamente impicciolire l'Alfieriana individualità, la collochiamo al suo vero posto, ed affermiamo che il suo teatro è nazionale perchè altamente nazionale fu il

concetto che lo inspirò e perchè non sappiamo fare distinzione tra il poeta e l'opera sua. Nè può venir meno l'importanza del teatro dell'Alfieri se il fine più vivace e più ardente di quello fu raggiunto, l'Italia essendo fatta se non compiuta, avvegnacchè i poemi dell'Alfieri siano splendidissimi lavori letterarii e come azioni e come opere vogliano considerarsi; ed avvegnacchè le passioni di libertà e d'odio alla tirannide siano eterne nell'uomo, come quelle dell'amore, della gelosia, della vendetta. Egli è quindi ottimamente che, prima delle novelle sorti della patria, uno storico della letteratura scriveva: « Quando la libertà, questo fuoco divino, avrà ripurgata l'Italia, il dramma Alfieriano sarà la sola rappresentazione degna di un popolo libero e grande[1] ».

La brevità di questo capitolo ci permette di aggiungere qui alcune altre osservazioni di natura diversa e di cui ci libereremo in poche parole.

Nessuno scrittore fu più che Vittorio Alfieri segno a calde apologie ed a biasimi eccessivamente severi. Anche ultimamente uno degli uomini più benemeriti della patria, un austero maestro di virtù, faceva carico al nostro autore di avere inspirate delle idee false e perniciose alle menti giovanili e diceva scherzosamente che negli anni della sua giovinezza non aven-

[1] EMILIANI GIUDICI, *Storia della letteratura italiana.*

do trovato alcun tiranno da uccidere si sfogava in declamar le tragedie dell'Alfieri, arruotando gli *r* [1]. Noi chiaramente ed esplicitamente respingiamo il tirannicidio come cosa odiosa ed immorale, come atto delittuoso cui alcune circostanze possono avere scusato talvolta, giustificato giammai, stante la differenza di certe idee morali che ad onore della specie umana distinguono la società presente dalle antiche. Per quanto osiamo dubitarne noi non discuteremo l'esattezza dell'affermazione dell'Azeglio che cioè tiranni dello stampo di quelli d'Alfieri non siano più possibili, ma andiamo poi convinti che l'accusa recisa ed

[1] L'illustre d'Azeglio pur riconoscendo in Alfieri il merito di avere scoperta l'Italia, come Colombo scopriva l'America, ne' suoi preziosissimi *Ricordi* è generalmente assai severo verso l'Astigiano. L'accusa di cui qui si tratta è certo gravissima fra tutte, ma è esagerata perchè tanto assoluta, ed Alfieri potrebbe a buon dritto invocare il beneficio di molte circostanze attenuanti. Dell'inflessibilità dell'Azeglio si trova la spiegazione nel perpetuo abborrimento che egli professava per le sêtte, per tutti i tentativi rivoluzionarii, per tutte le opinioni eccessive. Ma questo sentimento inspiratogli da un savio apprezzamento delle cose lo condusse a dare talvolta delle sentenze un poco appassionate e ad esagerare un poco i principii conservatori, come, in misura assai più larga, altri esagera una democrazia nè saggia nè prudente che per taluno è il disprezzo della legge e il troneggiare dell'arbitrio. L'Azeglio però essendo uno degli uomini che più amorosamente cooperarono al risorgimento d'Italia, tremava sempre per quello, e si lasciava forse atterrire da certe eccessive manifestazioni, da certi vani conati, piccoli del resto ed impotenti. Nobile per altro e patriotica trepidazione! Questo timore

assoluta che vuole il nostro autore predicatore del regicidio, debba temperarsi notevolmente. Io non nego che l'Astigiano abbia mostrato di non abborrire il tirannicidio, ma altro è non abborrire una cosa, altro è farsene l'apostolo; è questa una distinzione vera ed importantissima, non una sottigliezza od un cavillo. Inoltre se nell'*Etruria* e nella *Tirannide* Alfieri non abborriva il regicidio, nel suo teatro (per il quale soltanto è popolare ed immortale) la sola tragedia di soggetto moderno in cui in nome della libertà si uccidono i tiranni è la *Congiura dei Pazzi*. A questa soltanto deve riferirsi l'accusa di cui è questione men-

lo condusse a non essere sempre giusto verso chi pur giovò a preparare i nuovi destini della patria e quindi esagerava l'imputazione all'Alfieri e non considerava punto quanta gran parte delle opinioni delli scrittori voglia attribuirsi ai loro tempi. Una folla di idee accessorie suole accompagnare lo stabilirsi di un grande principio, ma quelle idee accessoris, come avremo occasione di dire ancora, passano, scompaiono, muoiono col loro tempo. Solo il principio rimane forte ed inconcusso; sfida i secoli quando non è una grande illusione e tosto o tardi trionfa, perchè il vero tosto o tardi riporta vittoria. Se l'Azeglio in luogo di fermarsi ad un'idea dell'Alfieri, esagerarla e, ponendosi dal punto di vista del proprio tempo, criticare acerbamente l'autore, si fosse trasportato ai tempi di lui, avrebbe temperato il suo rimprovero e sarebbe meglio rimasto nel vero. Ma facile è rilevare ciò a noi che non abbiamo fatto per l'Italia ciò che fece l'Azeglio, e non possiamo avere perciò tutte le sue nobilissime preoccupazioni. E dopo tutto anche con questa menda i *Miei Ricordi* dovrebbero, per molti rispetti, essere un *vade mecum* per ogni Italiano.

tre non è da farglisi colpa se nelle altre tragedie politiche di *Timoleone* e di *Bruto Secondo*, egli prendeva partito per questi eroi appartenenti a popoli fra i quali il regicidio era una virtù. Coll' uccisione di un' tiranno il paese non diventa quello della *cuccagna*, dice piacevolmente l' Azeglio, ma Alfieri non innalzava l'assassinio politico fino al grado di teorica, intendeva piuttosto di additarlo come un mezzo da seguirsi, allorchè non ce ne fosse uno migliore. Inoltre il poeta tragico non iscrive trattati intorno al migliore e più conveniente modo per far fiorire la nazioni, e quindi Alfieri mirando a persuadere un popolo del bisogno della libertà, non poteva dal palco scenico discutere i mezzi più opportuni a conseguirla. È egli poi la migliore delle giustizie distributive giudicare l'Alfieri quasi responsale degli eccessi di alcune menti giovanili e del fanatismo a cui abbandonare si poterono alcune sêtte politiche? Quelli eccessi e quel fanatismo non si sarebbero introdotti nelle menti e non avrebbero signoreggiato le sêtte anche senza le tragedie dell' Alfieri? E perchè non volere rovesciarne, in ogni caso la prima e più grave colpa su quei governi malvagi che se non giustificano, spiegano almeno come si sia ricorso talvolta a certi mezzi per abbatterli?

Capitolo Decimoquinto.

Volgendo ora uno sguardo ai successori più celebrati dell' Alfieri saremo da quello fatti più persuasi che egli è pur sempre il primo poeta tragico italiano. Far meglio che Alfieri è sicuramente possibile, e ciò si desume anche dallo stesso nostro discorso, giacchè noi non abbiamo dissimulata alcuna delle censure che gli sono state fatte, ma abbiamo voluto soltanto apprezzarle tutte giustamente. Sicchè le conseguenze del nostro ragionamento sono che Alfieri non fu finora nè superato, nè pareggiato, ma che perfetta sarebbe quella tragedia che fosse libera da una forte preoccupazione politica, scevra dalle imperfezioni, adorna dei lenocinii che negar le volle l' indole austera del genio Alfieriano. Siccome però l' arte non è mai costretta ad esplicarsi in una sola maniera, così non si può desumere dalla opinione dianzi espressa, che noi condanniamo il dramma concepito ed eseguito dentro più larghi confini. Noi abbiamo difatti riconosciuto come sola regola inviolabile per il poeta drammatico l'unità dell' azione; regola eterna perchè fondata sulla natura. Chè del resto tutta l' argomentazione delli scrittori teneri delle unità Aristoteliche poggia, scrive il Manzoni, sull' interesse che la trage-

dia deve inspirare; e la supposizione di alcuni che quello alle unità obbediente possa inspirarlo soltanto deriva « dall'aver preso per condizione universale o naturale del dramma, ciò che era un fatto speciale dei drammi esaminati da loro e della quale la più parte dei drammi immortali di Shakspeare sono una confutazione tanto evidente, quanto magnifica[1] ». Considerando quindi col Niccolini « che natura con varietà infinita gli animi quanto i corpi distinse » domandiamo del pari collo stesso scrittore « chi oserebbe di queste regole farne ai grandi intelletti quella crudele misura che, secondo la favola, fu al viandante il letto di Procuste?[2] ». Che anzi, se ci è lecito di formulare un voto, noi affrettiamo col desiderio il giorno in cui un sublime poeta seguendo una via diversa da quella dell'Alfieri e con genio pari al suo si faccia creatore di un nuovo teatro tragico, poichè in tal guisa il connubio sulle medesime scene dei varii modi d'intendere l'arte sarebbe un grande omaggio all'universalità dell'idea del bello. Dopo avere stabilito che l'Alfieri rimane tuttora il primo poeta tragico italiano, noi apprezziamo altamente quegli altri scrittori che colsero meritati allori nelle stesso suo campo, e ne saranno prova chiarissima le osservazioni che andremo raccogliendo in questo capitolo.

[1] MANZONI, *Prefazione al Carmagnola.*

[2] NICCOLINI, *Del Sublime e di Michelangiolo.*

Digitized by Google

Primi poeti celeberrimi che composero tragedie dopo Vittorio Alfieri, furono Vincenzo Monti ed Ugo Foscolo, questi ammiratore caldissimo, quello lieve estimatore del genio drammatico dell' Astigiano, cui anche personalmente insultò in un sonetto estemporaneo che è una cattiva risposta a quello famoso dell'Alfieri sullo *Stato Romano*. Le tragedie del Monti dimostrano sicuramente che l'ingegno del poeta ferrarese era tanto vario e moltiforme da poter correre onoratamente anche il tragico certame. Nondimeno quei tre lavori *Aristodemo*, *Caio Gracco*, *Galeotto Manfredi* non che avvicinarsi all'ideale della tragedia, sono assai discosti anche dal concetto profondo che della tragedia ebbe l'Alfieri, e non possono competere coi drammi dell'Astigiano, nè per il vigore e la forza, nè per l'intimo tragico sentimento. I migliori caratteri coloriti dalla musa tragica del Monti noi crediamo essere Aristodemo e Zambrino, nel *Galeotto Manfredi*. Nel re di Messene il Monti ritrasse assai felicemente lo strazio dei rimorsi che lo affligge per avere uccisa la figlia allo scopo di guadagnare il trono, e in *Zambrino* molto bene dipinse i tortuosi raggiri di un cortigiano traditore. Essendoci però venuto il sospetto che creando Zambrino il poeta guardasse, e non una volta sola, all'*Jago* dello Shakspeare, dobbiamo dichiarare che la nostra mente ricorre tosto, costretta, a quel creduto immortale mo-

dello e che, adagiandosi in contemplare il sublime traditore di Otello e di Desdemona oblia facilmente la presunta imitazione. Il Monti che chiamò Alfieri « fabbro d'incolti ispidi carmi » si servì di un verso non solo assai differente e più fluido di quello dell'Astigiano ma che è ne più nè meno che il suo contrapposto. I concetti espressi da noi circa allo stile tragico favellando di quello d'Alfieri non ci consentono però di pensare che lo stile del Monti lirico troppe volte, sempre pomposo e lussureggiante sia il più opportuno per la tragedia, e guidati dalle nostre idee dobbiamo invece dichiarare che pensiamo avvicinarsi al vero dialogo tragico Alfieri col suo duro verso assai più di quello che colla sua meravigliosa abbondanza gli si accosti il Monti.

Anima assai più tragica che il poeta di Ugo Bassville, aveva certamente il Foscolo, il quale tanto nella sua vita che ne'suoi drammi ritiene una viva e profonda impronta dell'Alfieri. Nelle tragedie del Foscolo, ad onta delle mende che ci si possono trovare, il critico deve riconoscere la grandezza e la nobiltà costante dei suoi eroi; la magnanimità dei sentimenti, l'intimo senso drammatico. Prescidendo dal *Tieste* lavoro giovanile, il quale per quanto dimostri l'ingegno singolare dell'autore, conserva nondimeno troppo l'impronta dell'Alfieri come di scolaro ossequente a maestro piuttostochè di poeta a poeta, gli altri due

drammi Foscoliani *Aiace* e *Ricciarda*, il primo per l'altezza e per la dignità dei caratteri, il secondo per la migliore condotta, amendue per la nobiltà dell'ultimo scopo e per la forza tragica che, ad onta dei difetti della tela drammatica, incessantemente vi campeggia, sono poemi di un merito eccezionale. *Aiace* è ricco di sublimi pregi poetici che non cessano mai di essere drammatici, ed il magnifico delirio di Tecmessa che invoca nuovamente il sorriso sovra il suo pallido volto, perchè il cielo non ama i miseri, ed ordina di dare

« . . . . all'Argiva
Elena il regio peplo; a lei le rose
E l'amoroso canto, a lei che il mare
Empiea di navi . . . . »

a desolarla, è di tanta forza e verità da reggere al paragone di ogni più vantata tragica bellezza. Il Carrer nella vita di Ugo Foscolo, dopo avere assennatamente esaminato questo poema, riassumeva il suo giudizio colle seguenti parole: « I caratteri se non affatto omerici, sono fortemente scolpiti. Ulisse più frodolento che astuto, splendidamente superbo Agamennone, Aiace generosamente impetuoso, venerando Calcante, Tecmessa piena d'ogni pietà, eloquentissime sono alcune scene, altre appassionatissime,

le più sentenze nuove e forti; il verso e lo stile bellissimi[1]». Dopo ciò diremo nondimeno collo stesso biografo che i pregi squisitissimi di cui va adorno l'Aiace sono meglio adatti ad essere rilevati da una attenta lettura che dalla rappresentazione, è un tesoro di bellezze singolarissime cui a pochi soltanto è dato di apprezzare, ma queste bellezze sono più veramente di forma che d'intreccio, e se nella tragedia non mancano dei momenti drammatici, il piano è generalmente oscuro, incerto, indeterminato. Non così deve dirsi di *Ricciarda,* la quale sebbene rifulga di pregi meno singolari che *Aiace*, e riesca assai inferiore alle tragedie dell'Alfieri, è più pregevole di quello come lavoro drammatico, e potrebbe incontrare tuttora la prova della scena.

Non osandolo dire da noi soli, diremo sotto l'egida del Foscolo che Silvio Pellico non aveva anima tragica. Difatti nelle tragedie del Pellico possono trovarsi dei teneri affetti, delle belle scene, delle cose pietose e commoventi, ma giammai un tutto armonico, un quadro compiuto, raramente un dialogo vivo ed appassionato rispondente alle situazioni più drammatiche, e lo stile talvolta lirico, talvolta vicino alla prosa, non sa mai restare in quella giusta misura che più alla tragedia si conviene. Il Pellico confessava candi-

[1] Carrer, *Vita di Ugo Foscolo.*

Digitized by Google

damente che dopo avere nella sua gioventù nutrita la lusinga di potere occupare un giorno un seggio non molto discosto dall'Alfieri, si era poi ricreduto da quel la illusione « sentendo di non avere un fondo abbastanza ricco per delineare caratteri [1] », e noi non possiamo sicuramente differire dal giudizio che egli dava di sè stesso. Infatti meno fino ad un certo punto *Erodiade* ed *Eufemio da Messina*, nessuno degli eroi del Pellico è presentato con pennello sicuro e vigoroso come sarebbe necessario alle passioni da cui tutti sono animati. Egli è perciò che noi poniamo volontieri quei due poemi al disopra di tutti gli altri, non esclusa la popolarissima *Francesca* che può strappar forse ancora lagrime ed applausi, ma in cui tu cerchi invano la stupenda figura dantesca, caratteri tragicamente scolpiti, un morale insegnamento. Quando il Pellico elevandosi ad un alto concetto, si propone di dipingere il medio evo, di trasportare dalla storia sul teatro e di colorire colla poetica fantasia quei tempi oscuri e feroci, ma forti e grandiosi; quell'e-

[1] Pellico, capitoli aggiunti alle *Mie Prigioni*. Le tragedie edite del Pellico sono: *Francesca da Rimini*, *Ester d'Engaddi*, *Iginia d'Asti*, *Gismonda da Mendrisio*, *Leoniero da Dertona*, *Eufemio da Messina*, *Erodiade*, *Tommaso Moro*. Lodando qui l'*Erodiade* notiamo che essendoci accaduto di leggere alcune ignorate tragedie di Francesco Michitelli, abbiamo trovato fra quelle un *Giovanni Battista*, in cui è svolta la stessa catastrofe con molta minore felicità.

poca di grandi vizii e di robuste virtù, di eroismo popolare e di ambizioni individuali, di libertà repubblicane e di tirannidi personali, di passioni vivacissime ed irrefrenate, di lotta fra due principii ugualmente forti e possenti, quando vuol presentare i guelfi e i ghibellini in cui piacque a taluno di vedere costantemente effigiati i principii dell'indipendenza nazionale e della dominazione forestiera; quando vuol colorire il guelfo *Leoniero*, Bruto novello, che uccide il figlio per salvare la patria dalla signoria di Federigo, la fantasia del Pellico vien meno al grandioso assunto ed al suo concepimento manca la tragica forza, la vigoria di stile, la facoltà sintetica che è il suggello del genio. *Enzo* rimane Enzo e nulla più, anzichè ritrarre in sè stesso lo spirito ghibellino; Leoniero resta puramente Leoniero e non personifica le guelfe aspirazioni. Un ambizioso che per sete di regno manda la propria unica figlia a morte, quale più tragico e più terribile soggetto? Ma chi troverà pari all'argomento l'*Iginia d'Asti?* Chi troverà in *Evrardo* convenientemente espressi i varii moti che agitano orribilmente il suo cuore, ritratta la vittoria che l'ambizione ottiene finalmente sull'affetto, dipinti i rimorsi che vengono poscia a straziarlo? Ed in *Iginia* tenera fanciulla, fiore purissimo anzi tempo spiccato dallo stelo, vergine cuore innamorato, trascinata a morire sul palco; chi, per quanto soavemente dipinta, tro-

Digitized by Google

verà rappresentato lo stato di un animo che i più ridenti sogni e le più belle speranze, vede duramente troncate da una morte ignominiosa? Non ci fermeremo particolarmente sulle altre tragedie del Pellico, mentre, salvo per alcuni rispetti, le due già eccettuate, in tutte sono gli stessi difetti di stile, di caratteri e di azione; in tutte manca la profonda forza drammatica che si sente più che non si definisce, ma che è proprio soltanto delle cose fortemente concepite. Sicchè non concedendo all'autore delle *Mie Prigioni* di aver fatto dei bellissimi poemi drammatici, ci limiteremo a riconoscere volontieri in lui grande soavità e tenerezza di affetti, tratto, tratto delle belle scene e dei pregi, quantunque più lirici che tragici. Dal vedere poi come egli medesimo si giudicasse severamente, trarremo la speranza di non essere stati noi stessi troppo severi[1].

Alessandro Manzoni, invece, onore del secolo decimonono e di tutta intiera la patria letteratura, infuse in ciascuna delle sue opere ciò che seduce, che invade, che trascina chi legge ovunque piace all'autore, la forza irresistibile del genio. Egli che dichiarò precetto fondamentale al poeta « sentire e

[1] La maledizione colla quale *Leoniero* insegue il figlio (Atto IV sc. 6) è animata da una forza insolita nel Pellico, e per essere lirica non cessa di essere drammatica. Nel teatro del Pellico non saprei trovare un altro pezzo pari a quello di forza.

Digitized by Google

meditare » avrebbe potuto essere creatore di un nuovo teatro colla forma libera e vasta, ma perfezionata del gran tragico inglese, se dopo avere appena assaggiata la via coll' *Adelchi* e col *Carmagnola* non se ne fosse ritratto per ricalcarla mai più. Ma in quei due drammi, in cui i critici trovano gravi difetti quali composizioni teatrali, giacchè l'azione ne è incerta e slegata nelle varie e molteplici sue parti, si manifesta però tanta potenza creatrice, tanta cognizione del cuore umano, tanta magnificenza di poesia, che sa essere varia senza cessare di essere drammatica, tanta nobiltà di caratteri, tanta gravità di sentenze, che è forza deplorare vivamente che il Manzoni non continuasse l'intrapreso cammino. Seguendo un sistema diverso affatto da quello dell'Alfieri circa alla forma del dramma, Manzoni avrebbe potuto operare quel felice connubio da noi più indietro vagheggiato. In luogo poi di rappresentare la forza del male in tutta la sua interezza, inspirandosi sempre a sentimenti più dolci e più soavi, avrebbe toccate le altre corde del cuore umano, ed impresse orme imperiture nel sentiero dall' Astigiano quasi inesplorato [1]. Ma l' Alfieri

[1] Alfieri è inarrivabile nella forza con cui esprime il sentimento dell' odio e per l' aura di terrore che spira continuamente nelle sue tragedie. Sebbene gli altri sentimenti non gli siano sconosciuti, è dell' odio e dell' ira che più particolarmente si compiace. Al Manzoni invece, poeta pure altamente nazionale, quelli sembrano essere ignoti.

compì l' opera propria e rimase perciò finora il tipo dei tragici italiani; non piacque al Manzoni di compiere la sua, ed arrestossi dopo aver fatto nascere le più belle speranze. Comunque sia non altro rimane a noi che stare contenti all' acquisto di quei due lavori insigni, e diremo soltanto che l'*Adelchi*, sebbene di argomento troppo vasto e troppo complesso per

A non parlare del suo *Inno* del 1821 e de' suoi cori immortali, odasi come si esprime *Adelchi* morente, dopo aver veduto per causa di Carlomagno spenta la sorella, perduto il regno, prigioniero il padre. Un sentimento celeste ispira queste sue parole a *Desiderio:*

« . . . . Allor che a questa
Ora tu stesso appresserai, giocondi
Si schiereranno al tuo pensier dinanzi
Gli anni in cui re non sarai stato, in cui
Nè una lagrima pur notata in Cielo
Fia contra te, nè il nome tuo saravvi
Coll' imprecar dei tribolati asceso ».

Ma poichè i grandi sono fatti per intendersi tra loro, il Manzoni tanto diverso dall'Alfieri, così lo celebra nei versi in morte di *Carlo Imbonati:*

« . . . . . . Venerando il nome
Fummi di lui che nelle reggie primo
L' orma stampò dell' Italo coturno,
E l' aureo manto lacerato ai grandi
Mostrò lor piaghe e vendicò gli umili. »

E questo sia d' esempio a chi una sola via stima poter condurre alla conquista di cose belle e grandi, la propria.

poter essere racchiuso dentro i confini di un dramma, parci superare assai il *Conte di Carmagnola.* Se questo scritto anzichè intitolarsi dell' Alfieri s' intitolasse dal nome generico di *teatro tragico italiano*, e se il Manzoni anzichè due tentativi, che non ebbero séguito, avesse dato all' Italia un completo teatro, sarebbe questo il luogo di esaminare l' opportunità od inopportunità di restaurare il coro sulla scena moderna. Ma restando noi dentro più modesti confini, ed i lavori del Manzoni non potendo cadere sotto la critica come drammi da essere rappresentati, diremo soltanto che i cori del Manzoni debbonsi considerare come cose delle più stupende della letteratura italiana.

Diversamente dall' Alfieri che guardando l' uomo solamente in sè stesso, poco o nulla si era curato della storia, Carlo Marenco lo contemplava nelle sue relazioni cogli altri e negli effetti che possono derivare dalle azioni di lui, e si adoperò quindi a rilevare sulla scena la grande moralità che dalla storia sempre scaturisce. Noto principalmente per la sua *Pia de' Tolomei* in cui sviluppò una pietosa catastrofe domestica in guisa che senza farne una perfetta tragedia la sparse però di molte bellezze e di nobilissimi sentimenti, non è nondimeno da quella che apprezzare si può tutto il merito di Carlo Marenco e lo scopo che egli si propose. Infatti Marenco uscì ge-

neralmente dalle pareti familiari per trasportarci fra le pubbliche vicende e, contrariamente all'Astigiano, lasciando in disparte i Greci ed i Romani, compiacendosi ed aggirandosi fra le tenebrose vicende del medio evo, intessè su parecchi degli avvenimenti di cui quel singolare periodo storico fu fecondo varii drammi che meriterebbero certamente di essere più conosciuti [1]. Per quanto l'Alfieri dica che è massime della lontananza dei tempi che i tragici eroi acquistano grandezza e sublimità, noi abbiamo mostrato nei due precedenti capitoli di non dividere quel concetto, e quindi stimiamo che il Marenco procedesse ottimamente se in armonia col suo proposito di presentare l'uomo nelle relazioni colla storia, trasse i propri soggetti dai mezzi tempi. Seguendo nella forma del dramma una via di mezzo tra la severità dei classici e le grandi libertà dei romantici, il Marenco vagheggiava una tragedia che porrebbe forse essere la più perfetta, e che senza scemare l'interesse perchè spartito su troppi punti, am-

[1] Ecco i titoli delle tragedie del Marenco: *Buondelmonte*, *Corso Donati*, *Ezzelino III*, *Il Conte Ugolino*, *La famiglia Foscari*, *Adelisa*, *Manfredi*, *Berengario*, *Giovanna Prima*, *Arrigo di Svevia*, *Guerra dei Baroni*, *Pia dei Tolomei*, *Arnaldo da Brescia*, *Corradino*, *Cecilia da Baone*, *Il Levita d'Efraim*. Quest'ultima tragedia per quanto possa riescir bella alla lettura, è però così intrinsecamente immorale, che rappresentare non si potrebbe, dice l'autore medesimo, che sulle scene di Gaba. Egli la intraprese mosso da giovanile baldanza.

metterebbe però delle nuove dottrine quel tanto che valesse a farle perdere il piglio troppo severo dei seguaci della prima scuola. Egli professava inoltre doversi adattare la forma al soggetto e non il soggetto alla forma, principio certamente indiscutibile, ma di cui esagerando l'applicazione, si arriva al punto di giudicare ogni più vasto e smisurato argomento adattato al teatro. Senonchè certi lavori noi giudichiamo ritenere di tragedia solamente il nome, ma essere veri e propri poemi che sebbene si presentino colla forma del dialogo drammatico, vogliono nondimeno essere diversamente considerati. Il Marenco restò certamente lontano dal suo fine, perchè nei poemi di lui manca quell'insieme che forma il vero tragico, quel nesso intimo e profondo che esiste sempre fra le più grandi, anche fra le stesse più intemperanti libertà dello Shakspeare, come indarno vi ricerchi il quadro completo, terribile e sempre drammatico che presenta la tragedia anche meno perfetta dell'Alfieri. Nel Marenco la sceneggiatura è sovente troppo sparsa e l'attenzione non è sempre bene concentrata, come pure l'azione non procede tutte le volte necessariamente logica e naturale. Contuttociò è certo che ne' suoi drammi si trovano costantemente delle alte qualità, delle tragiche situazioni, e che il suo stile senza avere nè il vigore, nè l'efficacia di quello dell'Alfieri, e pur tendendo talfiata troppo al lirico, offre sempre dei

pregi singolari e ritiene un nerbo ed una forza che da Pellico si aspetterebbe invano. Qualche volta il Marenco tocca anche vivamente il cuore come nella lacrimevole fine della *Pia* e in quella della tradita fanciulla degli Amidei che dopo avere sperato invano gli amplessi dell' infedele Buondelmonte, trovandosi invece

> « . . . . fanciulla deserta che sospira
> Dietro un ben che fuggì, fatta è di riso
> Argomento alle genti, e la pietade
> È ricordanza del sofferto oltraggio. »

E muore d' amore, ma pur morendo gli perdona, lo ama, vagheggia d'essergli unita eternamente in cielo, perchè senza di lui il paradiso le riuscirebbe un deserto; e vuole anche che tutti gli perdonino, mentre non merita

> « . . . un pugno di terrena polve
> Che ad onorarlo di vendetta vana
> Uom la speme del ciel perda . . . »

Egli sa bellamente dipingere l'affanno di Gerardo, del prode crociato che tornando dalla sacra guerra,

trova la donna adorata sposa d'altrui ed invidia perciò con sentimento di vero e profondo dolore:

> « Tal che forse incompianto, insalutato
> Lasciò le patria e in Oriente nullo
> Sovvenir lo seguia di questi lidi.
> Nè il mesto addio di lacrimosa amica
> Nè invan protese alla fuggente nave
> Le cara braccia lo stringean d'affanno,
> E dal petto sentia l'alma fuggirsi
> A contrario cammino e illanguidirvi
> Il desio della gloria e la speranza [1]. »

Più spesso il Marenco dal suo cuore pieno di generosi sentimenti seppe trar fuori una voce potente per imprecare alle patrie divisioni ed alle cause delle italiche sventure, ed in Buondelmonte come in Corso Donati tentò ed in gran parte riuscì a dipingere i tristi effetti delle ire cittadine. In Manfredi e in Corradino poetando la lotta dei guelfi e dei ghibellini, riunì abbastanza felicemente in due quadri drammatici le vicende di quei due illustri campioni della casa di Svevia, i quali se stata non fosse la irrefrenabile ambizione dei pontefici, avrebbero forse posto un rimedio alle piaghe della patria. Di Manfredi, seguendo

[1] Marenco, *Cecilia da Baone*. I, 3.

Digitized by Google

l'esempio di Dante, non dissimulò le colpe per amore di parte, ma ne pose in luce anche tutte le virtù, sicchè dal suo dramma risulta come la sventura di quel principe generoso e gentile, caduto per opera d'infami tradimenti e di private vendette, fosse pure la sventura d'Italia. Da Corradino giovinetto eroe, vittima immatura di un'ira inesorata, seppe far rintuzzare rigorosamente la baldanza del nunzio pontificio che gli intimava di desistere dalla incominciata guerra e lo accusava di volere a Piero

« Crear giorni di pianto ed anelarne
Il retaggio intangibile; la verga
D'Aronne sacra, accomunar col brando
Persecutor nelle rapaci destre. »

Ispirato dall'Alighieri di cui era studiosissimo, Carlo Marenco drammatizzò le vicende del conte Ugolino del quale dice assai efficacemente

« . . . . Unico esempio
Negli annali del mondo un dì fia questo,
Un tiranno compianto . . . . »

e sebbene quel dramma sia difettoso in più parti, l'azione essendo pochissima insieme connessa, e sebbene la divina pittura dantesca faccia forzatamente

impallidire quella di chiunque altro assuma lo stesso argomento, nondimeno egli seppe talmente immedesimarsi in quella poesia immortale che potè terminare il suo poema con una scena assai tragica e terribile. Non accenneremo particolarmente alle altre tragedie del Marenco poichè quelle qui ricordate ci paiono le più notevoli; diremo soltanto che tutte in grado maggiore o minore viziano gli stessi difetti ed abbelliscono i medesimi pregi; azione spesse volte incerta e slegata, stile che tende talvolta troppo al lirico e resta assai lontano dall'energia di quello d'Alfieri. Ma in ogni modo ha sempre delle situazioni veramente drammatiche, immagini nobilissime e nobilissimi affetti, sicchè crediamo che il suo nome meriti maggior fama di quella che lo circonda. Il Marenco è pure autore di un *Arnaldo da Brescia* nel quale, al pari che il Niccolini, rappresentò la lotta che quel sublime amatore di libertà sostenne ad un tempo contro Cesare e contro il Pontefice, contro chi voleva regnare in nome delle tradizioni attaccate ad un titolo e contro chi voleva regnare in nome di Dio. Disegnando un vasto quadro, che esce troppo dai confini del teatro perchè possa mai essere rappresentato, il Marenco dette vita ad un poema di cui diremo soltanto che è fatto con tanto ingegno e tanta felicità, che sarebbe per l'autore un argomento validissimo di fama, se l'*Arnaldo* del Niccolini non condannasse

Digitized by Google

al silenzio ogni altra azione sul medesimo soggetto intrecciato [1].

Al pari del Marenco, ma con più alto ingegno, G. B. Niccolini calzava il coturno, in modo da potersi dire di lui che è, dopo l'Alfieri, il primo poeta tragico italiano. Ultimo figlio di Dante ed erede della sua splendida ira ghibellina, il Niccolini, al par che l'Astigiano, fece del teatro un politica palestra e da quello predicò le dottrine più vere, più prettamente

[1] Sebbene lungo non tralasceremo di arrecare qui in nota uno fra i molti belli squarci di cui è ricco l'*Arnaldo* del Marenco, perchè è tale da fare assai onore all'autore ed a molti insigni poeti. È *Virginio* che parla amico e seguace d'*Arnaldo*, condannato dall'imperatore ad essere trascinato nelle carceri della Germania e che sebbene non pienamente persuaso della veracità di alcune dottrine del monaco di Brescia pure ne ama ed ammira le sublimi virtù ed i nobilissimi disegni.

« . . . . Arnaldo
Italia amava e libertà. Non vieta
Iddio l'amor della sua patria, e in terra
Cristo non scese a consacrar tiranni.
Forse men del pontefice l'abborre
Cotesto Svevo usurpator? Se il papa
Lo condannò, l'imperator l'uccide.
O tardo eroe delle età passate, al rogo
Che per te sorge io col pensier mi prostro
E d'antica virtù ultimo avanzo
Per te risorta e teco spenta onoro.
Severa in atto, appiè del rogo, immota
La fede sta; d'impenetrabil velo
Cinge la fronte, e s'ella pianga o esulti

nazionali. Allorchè l'Italia si lasciava illudere dalle escogitazioni politiche del Balbo e del Gioberti e, non ancora ammaestrata abbastanza dall' esperienza di molti secoli, guardava a Roma come a possibile e luminoso faro di resurrezione, G. B. Niccolini non che farsi seguace della novella scuola storico-politica, dava al mondo l'*Arnaldo da Brescia*; stupendo lavoro che avrebbe potuto essere un possente antidoto contro l' universale delirio di Roma, se ai popoli come agli

Dirlo chi puote? Interrogar non oso
La maestà del suo silenzio, e trema
L' alma innanzi alle tenebre infinite
Del mistero di Dio, che in terra mai
Non fe' patrie virtù fiorir più belle
D' allor che immortal premio era negato
Alle umane virtudi. E in Grecia e in Roma
Suscitò generose anime eccelse,
E il non amarle è pio! Ma, lacerando
Le sparse chiome, libertà si scaglia
Fra le stridenti fiamme e piange e grida:
Son le viscere mie su questo rogo!
Dona, o cadente libertà, gli estremi
Uffici al martir tuo. No, l' anatema
Che graverà sul suo sepolcro, intero
Ai magnanimi cor non lo dissacra.
Al monaco di Brescia, che al cospetto
Dei pontefici osò minaci ed alti
Levar gli orgogli della rasa fronte,
Pace doni la terra. Ove un sospiro
Vale intera la vita, e dove eterno

Digitized by Google

individui non toccasse in sorte di cadere in gravissimi errori. *Arnaldo da Brescia*, monumento immortale di poetica facoltà e di storica sapienza, sebbene sia intitolato dall'autore col nome di tragedia, non vuole però tale considerarsi; Arnaldo è più veramente un poema di vastissime proporzioni cui il Niccolini adattava il dialogo drammatico, come lo stromento più atto e meglio opportuno ad eseguire il suo grandioso concepimento. *Arnaldo da Brescia* in cui tutto com-

È di giustizia amplesso e di perdono
Sola empietade iu uon dubbiar sarebbe.
Ma all' orator di libertade, in Roma
Gloria ed ouor finchè il tuo nome, o Roma,
Suonerà libertà, finchè più buia
Sulle tue luminose orme uou sceuda
Di barbarie una notte alta e sì luuga
Chè immemore al destarsi e quasi uscita
Dalle prime caligini del moudo,
Dietro di sè l'umanità non vegga
Che inesplorate tenebre ed orrore.
E s'è fatal che dove cade e torna
L'astro del dì, cui tramontò, uou sorga
L'astro di gloria e libertà più mai;
Se folle è lo sperar che Italia vinca
Per altrui grido e per gagliarde scosse
La sonnolenza del servaggio antico,
Geuerosa è l'insauia, ed a'suoi figli
Nou resta omai di tal follia sublime
Sapienza miglior, fuorchè viltade. »

(Atto V, Parte prima, Sc. 3.)

prendesi dalla leggenda del Samaritano al racconto delle ferocità di Federigo Barbarossa, è una naturale e diretta filiazione del pensiero dantesco a cui si collega per vincolo indissolubile. Il poeta fondandosi sulle basi certe e sicure, diremmo quasi assiomatiche della sapienza italiana, rappresenta il pontefice che tremante per la temporale dominazione si stringe a Cesare orrendo devastatore della patria, ed in una con lui stabilisce la ruina del misero Arnaldo, colpevole di aver voluto liberar Roma e l'Italia dal doppio dominio della teocrazia e della forza. Le armi spirituali sono messe a servizio delli interessi temporali, e Roma che ascoltando avidamente la voce del monaco di Brescia, si scuoteva al ricordo delle memorie antiche, è colpita dal pontificale anatema. L'aura popolare si muta per la minaccia dello sdegno celeste, i nipoti di Camillo e di Regolo allibiscono all'idea di non accostarsi all'altare nei giorni pasquali, ed Arnaldo abbandonato della moltitudine è costretto ad involarsi. Ma egli è côlto però e sulle ceneri fumanti di lui, unendosi in tristo connubio anzichè essere disgiunti dalle loro missioni naturalmente diverse, il papa e l'imperatore vogliono regnare

« Nella unità che gli assomiglia a Dio. »

Il grande concetto del Niccolini stupendamente eseguito dentro una tela vastissima e col sussidio di una

profonda sapienza storica e di una maschia e vigorosa poesia, dà vita in *Arnaldo da Brescia* ad una delle opere più grandi della letteratura nazionale; ad una delle opere che potrebbero solo perdere di valore e di pregio il giorno nel quale il vero prendesse congedo dalla terra.

Considerando ora il Niccolini come poeta tragico, noi non crediamo che egli debba porsi a fianco dell'Alfieri e che divida con lui lo scettro dell'itala Melpomene. Difatti, anche sorpassando ai difetti che in pressochè tutte le tragedie del Niccolini potrebbe rilevare nella condotta il critico che sottopor le volesse ad un esame speciale, ciò che avvi in esse veramente di meno tragico è lo splendido ed armoniosissimo suo verso. Emettendo tale opinione come l'abbiamo emessa discorrendo del Monti, non guardiamo allo stile dell'Alfieri come a modello impreteribile di stile tragico, giacchè non ne dissimulammo i difetti, ma sì crediamo che egli più che il Niccolini e più che il Monti si accosti al vero stile tragico. Imperocchè la poesia tragica non è la poesia lirica e per quanto il critico possa desiderare che quella dell'Alfieri fosse alquanto meno sobria ed austera e che il suo verso procedesse più fluido e più spedito, certo è però che l'onda armoniosa che la splendida veste della tragedia del Niccolini più si conviene alla lirica, e che in misura maggiore sovrabbonda nel Fiorentino ciò che fa difetto

all'Astigiano. Ma, dopo tutto, la poesia del Niccolini è un grande monumento di lirica facoltà e quindi ci manca la forza di deplorare troppo vivamente che l'autore in omaggio alla tragica perfezione non abbia imposto maggior riserbo alla sua vena. Il critico che esaminare volesse quale delle sue tragedie come lavoro puramente drammatico vinca le altre [1] non avrebbe torto in conferendo la palma alla prima in ordine di tempo, alla *Polissena* mentre egli non si superò più mai nel bene intrecciare e condurre l'azione. Io credo che il Niccolini non possedesse completamente la facoltà di ottimamente concepire e sviluppare il nodo drammatico, di guisa che, considerandolo sempre come lavoro d'arte, altro de'suoi più perfetti poemi è l'*Edipo al bosco delle Eumenidi.* Difatti in quest'opera il poeta avendo a rappresentare gli effetti della misteriosa potenza del fato a cui faceva capo tutta la teologia gentilesca ed una vittima la quale non che lottare con quella ciecamente le si sottoponeva, era dalla natura stessa dell'argomento condotto a sbandire pressochè del tutto qualsiasi intreccio. Ma quando l'autore deve in *Antonio Foscarini*, in *Lodovico Sforza*, in *Rosmunda* regolare e

[1] Ecco i titoli delle tragedie del Niccolini: *Polissena*, *Ino e Temisto*, *Edipo*, *Medea*, *Matilde*, *Nabucco*, *Antonio Foscarini*, *Giovanni da Procida*, *Lodovico Sforza*, *Rosmonda*, *Beatrice Cenci*, *Mario e i Cimbri*, *Filippo Strozzi*, *Arnaldo da Brescia*.

svolgere un'azione più complicata questa procede meno naturalmente e qualche volta il nesso fra una parte e l'altra del dramma non appare strettamente logico ed evidente. D'altra parte però Niccolini vantaggiò sempre nel concetto tragico e nel delineare i caratteri; l'uno appare ognora più largo e più profondo, gli altri sono sempre più altamente e più grandiosamente concepiti, specialmente allorchè l'autore trattava soggetti in cui ritraeva i generosi e patriottici sentimenti del suo cuore. Il Gargiolli chiama il Niccolini il « poeta dell'indipendenza nazionale », e nota molto bene come un unico sentimento lo conduca per tutte le diverse parti d'Italia a drammatizzare qualche celebre fatto e come perciò *Arnaldo*, *Filippo Strozzi*, *Antonio Foscarini*, *Lodovico Sforza*, *Giovanni da Procida* siano opere intimamente connesse fra loro. Tutto signoreggiato da quel sentimento, il Niccolini ideava il suo migliore carattere in *Procida* nel quale l'odio allo straniero è colorito con una forza veramente insuperabile. Chi non freme di terrore allorchè Procida dice della donna italiana sposa al francese:

« Piango su lei che in talamo straniero
Soffrì l'ingiuria dei superbi amplessi.
Ma chi lieta lo ascese e disse: io t'amo,
A un nemico d'Italia, abbia disprezzo
Dell'offesa maggior, e sia feconda
Sol perchè nasca matricida il figlio. »

Pare che sia impossibile esprimersi più energicamente di così, ma il Niccolini s'affretta a trarvi d'inganno, perchè pochi versi dopo lo stesso personaggio, in tutto il furore di un odio diventato delirio, sclama:

> « . . . . un sanguinoso
> Mucchio d'ossa straniere al ciel s'innalzi,
> Le strugga il fuoco e le sommerga il flutto;
> Al vento non spargetele, chè il vento
> Riportar le potrebbe . . . . [1] »

S'apporrebbe al vero chi rilevasse nel Niccolini dei concetti vaghi ed indeterminati e spessissimo un fare declamatorio più ancora che nell'Alfieri, le quali cose poco proprie del dramma discendono amendue dalla forte tendenza lirica della sua poesia. Opera lirica assai più che tragica è il *Nabucco* in cui adombrò la caduta di Napoleone, di quell'eroe servire il quale, diceva Niccolini, era al mondo minor vergogna. Quasi nulla è l'azione di quel magnifico poema, ma, ciò che più monta, una tragedia allegorica è una finzione di una finzione e l'interesse tragico perciò non esiste affatto se lo spettatore è costretto ad istituire colla mente un continuo paragone tra la cosa rappresentata e

[1] Niccolini, *Giovanni da Procida*. III, 2.

quella a cui il poeta ha voluto alludere. Vivissimo è invece, l'interesse che, ad onta dei difetti dell'azione, spira sempre dalla tragedia di *Lodovico il Moro*, giacchè i caratteri sono ivi tutti ottimamente disegnati quello sovra ogni altro del cupo ed ipocrita Lodovico la cui sciagurata astuzia fu causa e principio a tante sventure nazionali. Un velo indefinibile di mestizia aleggia su tutta la tragedia, e nulla avvi di maggiormente pietoso del destino dell'infelice Gian Galeazzo, come nulla è più pietoso della tenera e coraggiosa Isabella, la quale dopo avere tentato invano di salvare sè stessa ed il marito dalle reti inestricabili del Moro, vede morire lo sposo, ha il figlio prigioniero e privo del trono, è insultata dalla superba Beatrice e, fatta veggente dal dolore, non ha altra vendetta che di predire a Lodovico il tristo fine che gli è serbato, e d'imprecargli con una forza ed un vigore straordinario tutte le pene e tutte le sventure che sono

« . . . nei tesori del furore eterno » [1]

Guardando all'*Arnaldo* ed al *Filippo Strozzi* come a due tragedie, si è detto che G. B. Niccolini rappre-

[1] Niccolini, *Lodovico Sforza*. V. 2.

Nel *Filippo Strozzi* poema di vaste proporzioni come l'*Arnaldo* il Niccolini delineò con profonda sapienza storica l'inutilità del tentativo

senta in sè stesso la lotta delle scuole classica e romantica. Noi, invece, che quei lavori consideriamo come poemi cui è adattato il dialogo drammatico (ed a pensare così, oltre a non trovare in quelli gli elementi della tragedia, siamo confortati dallo stesso Niccolini il quale diceva che la tragedia dei tempi nostri non vuole essere nè classica, nè romantica) giudichiamo che nelle sue creazioni l'autore, al pari di quanto tentò il Marenco, mirasse a dare una terza specie di tragedia nè classica, nè romantica, e che egli giudicava più opportuna. Ciononostante il dramma del Niccolini nella forma ritiene assai più della prima specie anzichè essere una fusione di amendue. Esso può anzi riguardarsi vera e propria tragedia classica adorna della pompa vestita dell'apparato che Alfieri non aveva voluto concederle, mentre quella veste esteriore e il non avere sempre osservate le unità di tempo e di luogo, non sono motivo sufficiente per cangiarne la natura. Ciò posto possiamo concludere omai le nostre parole intorno al Niccolini ripetendo che non

dei fuorusciti Fiorentini per ristabilire la libertà dopo l'uccisione di Alessandro de' Medici e l'innalzamento al trono ducale di Cosimo Primo. *Mario* e i *Cimbri* non aggiunge molto alla fama del poeta. Le due tragedie di soggetto greco *Ino e Temisto* e *Medea* hanno pregi notevoli ma non possono competere nè con *Edipo* nè con *Polissena*. Nella *Medea* il Niccolini alternò gli endecasillabi coi settenarii e fece uso della rima con poco vantaggio della tragedia che è forse vinta dalla *Medea* del Duca di Ventignano.

crediamo che egli gareggi coll'Alfieri perchè il pregio più squisito del suo dramma è lirico e non tragico. Le sue tragedie però hanno delle grandi qualità drammatiche, particolarmente nella dipintura di certi caratteri e nella bellezza di alcune situazioni le quali unite ai pregi sfavillanti della sua poesia, sebbene di natura diversa, faranno sempre riverito e grande il nome del poeta ghibellino del secolo decimonono, il nome dell'autore dello *Sforza*, del *Procida* e dell'*Arnaldo* [1].

Capitolo Decimosesto.

A procedere rigorosamente qui termina l'assunto nostro. Noi difatti, dopo avere esaminate le dottrine politiche di Vittorio Alfieri, dopo avere stabilito come egli non perfezionatore, ma fosse vero e proprio creatore della tragedia italiana, abbiamo discorso delle varie parti del suo tragico sistema affermandone le singolari qualità, ma non celando, nello stesso tempo, neppure un difetto; abbiamo esaminate diffusamente

[1] All'uopo nostro occorreva di far cenno soltanto dei più celebri successori dell'Alfieri, ed è perciò che non abbiamo parlato degli autori di altri lodevoli tentativi. Ciò spetta allo storico della letteratura drammatica.

Digitized by Google

le due tragedie di *Mirra* e di *Saul* sembrandoci che ciò occorresse a far conoscere intieramente l'Alfieri, ed accennato sommariamente alle altre perchè di più non era necessario; abbiamo stabilita la nazionalità del teatro Alfieriano e determinato il valore di una grave accusa, e, finalmente, rilevando i meriti dei migliori tragici suoi successori, abbiamo affermata in modo indiretto la sua superiorità sopra tutti. Nulla, adunque, è più rigorosamente necessario al nostro discorso; ma, per avventura, non saranno del tutto superflue le osservazioni che raccogliamo in quest'ultimo capitolo e che sono intimamente legate all'assunto nostro.

La rivoluzione francese, contro la quale l'Alfieri tanto violentemente si scagliò, valse a diffondere generalmente in Italia la cognizione delle sue tragedie, e perciò a rivelare lui come grande poeta alla moltitudine, a commuoverla a novelle e generose passioni, a ricordarle come pure quell'Italia esistesse. Imperocchè per quanto le tragedie dell'Alfieri costituissero a bella prima un grande avvenimento e fossero tosto obbietto di dispute accesissime, non è però da credersi che quelle disputazioni uscissero dalle regioni dell'arte, in cui Alfieri camminava per novelli sentieri, ed infatti nelle lettere critiche del Casalbigi e del Cesarotti la passione di libertà così largamente sviluppata dall'Astigiano e non si trova accennata o

Digitized by Google

se si trova è soltanto come mezzo poetico, ma non coi sentimenti del cittadino. La moltitudine poteva forse meglio accogliere e sentire ed associarsi a quelle idee di libertà continuamente ripetute ed inculcate dall'Alfieri? No, perchè le sceniche rappresentazioni delle tragedie Alfieriane dovevano essere assai rare, e la moltitudine non ne poteva acquistare cognizione che per mezzo di quelle. Ove pure in alcune parti d'Italia fosse accaduto altrimenti, un gran fatto era necessario a scuoterla perchè per la moltitudine le idee seguono generalmente le cose, non le precedono; nascono da quelle, non le partoriscono. Un grande avvenimento nello stato di benessere materiale in cui quasi tutte le parti d'Italia si trovavano, poteva soltanto dai sensi di godimento di quello sollevare la mente a novelli pensieri, aprirle dinanzi sconosciuti orizzonti. L'Alfieri stesso poi più che delle rappresentazioni pubbliche di alcune sue tragedie, si curava delle rappresentazioni in teatri privati, fatte dalle colte persone per conoscere il costoro giudizio circa al suo modo d'intendere l'arte, mentre non credeva prossimo il tempo nel quale tutto il pubblico avrebbe apprezzato convenientemente il suo teatro. Infine l'arte drammatica, per le deplorabili condizioni in cui si trovava non poteva che pochissimo giovare a diffonderne la cognizione.

Ma quando le armi francesi scesero in Italia gui-

Digitized by Google

date dal generale Bonaparte, e quando questi, dopo avere meravigliato il mondo con un séguito non più udito di vittorie, costituì la Repubblica Cisalpina, che parve un momento dovesse essere il nocciolo intorno al quale si riunissero le sparse membra della patria; quando le novelle idee colle armi rivoluzionarie importate divennero patrimonio comune, le note piene d'affanni che il fiero Allobrogo

> « Incise col terribile
> Odiator de' tiranni
> Pugnale . . . . . »

furono conosciute universalmente, allora veramente Alfieri cominciò, secondochè dice il Leopardi, a muovere sulla scena guerra ai tiranni. Allora frequentissime, quotidiane divennero le rappresentazioni delle sue tragedie, e mentre egli sdegnosamente si appartava dalle vicende contemporanee, il pubblico udiva meravigliando tragedie anteriori a quelle ed in cui si predicavano le idee che le stesse vicende avevano inspirate; allora meravigliando si accorgeva essere l'Italia posseditrice di magnifiche tragedie le quali anzichè avere ad argomento sventurate passioni amorose svolgevano terribili e sanguinose catastrofi, rap-

[1] Parini, *Il Dono.* Ode.

Digitized by Google

presentavano gli abusi del potere, i mali di cui il despotismo è fonte; esortavano le genti ad apprezzare ed a volere la libertà; scuotevano ed avvampavano gli animi col loro energico linguaggio. Allora in Milano, capo della Repubblica Cisalpina, si conoscevano e si ammiravano più che altrove le opere dell'Alfieri, perchè era fiorentissima d'ingegni, perchè era il centro delle passioni, perchè una vivace ed acuta popolazione era stata illuminata dai governi di Maria Teresa, di Giuseppe II e di Leopoldo; allora lo celebravano Ugo Foscolo e Giuseppe Parini [1]. Allorchè Napoleone rinunciando alla pura gloria di Washington, cangiava la consolare dignità nella clamide imperiale, e perciò al fantasma della Repubblica Cisalpina succedeva l'altro fantasma del Regno Italico, le rappresentazioni sceniche di molte tragedie Alfieriane non dovettero più essere permesse, ma essere, invece, vietate dalla censura come accadde per l'*Aiace* del Foscolo, perocchè il despotismo militare di Napoleone che cercava distruggere la fama di Tacito, non tollerava che dai palchi scenici tuonassero accenti che suonavano condanna di qualsivoglia sorte di despotismo. Ma Alfieri era già conosciuto come il creatore della tragedia italiana; era posto allato di qualunque

[1] In Roma ne aveva dato un compiuto ed assennato giudizio Alessandro Verri nella prefazione ai *Detti memorabili di Socrate*, tradotti da monsignor Giacomolli.

più nobile e più grande gloria patria; era celebrato come il solo grande poeta civile succeduto a Dante ed al Petrarca; come il rinnovatore del pensiero dell'Alighieri; come quegli che unitamente al cantore del *Giorno* aveva fatto riprendere alla poesia le sue nobili tradizioni, come esortatore indefesso e sublime a virtù patrie e nazionali. Quando le fortunose vicende della dominazione imperiale mandarono a morire Napoleone su uno scoglio remotissimo, e i trattati del 1815 allo splendido fantasma del Regno Italico fecero succedere la dominazione austriaca, quando quei patti infausti inaugurarono nella penisola un ordine di cose, per cui l'Austria ed i governi vassalli non facevano alcuna ragione ai principii dell'ottantanove che pure erano profondamente radicati negli animi; quando la Santa Alleanza stabilendo un anfizionato delle potenze prevalenti fondò il sistema di regolare l'Europa colla forza degli eserciti; quando ogni parziale tentativo era segno all'apparizione delle assise austriache dalle Alpi a Messina; quando le splendide promesse di cui riboccavano i manifesti dei sovrani congiurati ai danni di Napoleone si cangiarono nella terribile realtà dello Spielbergo; quando vennero gli anni delle dolorose aspettazioni e delle congiure segrete, ogni liberale nelle robuste pagine dell'Alfieri si fortificò contro lo sconforto e la disperazione. Rassegnarsi giammai è uno dei mezzi più efficaci a ren-

Digitized by Google

dere passeggiera soltanto la dominazione forastiera, perchè la rassegnazione è apatia, è debolezza, ed uno dei mezzi per ottenere la forza d'animo necessaria per resistere sempre, è lo studio e l'amore di quelli scrittori che dello scrivere e dell'operare facendo una cosa istessa, furono apostoli eloquenti e costanti della libertà della patria. Creso esortando Ciro a non infierire contro i Lidii, gli diceva: « tai cose ad essi imponi acciocchè nè si ribellino, nè tu li abbia a temere. Invia loro ad interdire il possedere armi belliche ed ordina che tonache addossino sotto le vestimenta, e coturni si allaccino. Intima ad essi inoltre di ammaestrare i fanciulli a toccare la cetra, a cantare ed a mercantare e prestamente, o re, donne in iscambio d'uomini li vedrai divenuti, nè avrai menomamente più da temere che si ribellino [1]. » In questo consiglio ingenuamente espresso da Erodoto sta racchiuso il grande ammaestramento, che l'arra più sicura di durata indefinita per la dominazione forestiera è la neghittosità delli oppressi, avvegnacchè allora il paese abbia veramente il governo che merita. Ma nessun popolo, più che l'italiano colse tutte le occasioni per affermare i suoi diritti colle congiure, coi tentativi di rivoluzione, colla voce degli esuli, coll'omaggio alla memoria de' suoi martiri e de'suoi grandi, con ogni

[1] Erodoto, *Clio*, 155. Traduzione del Mustoxidi.

specie resistenza passiva, nella quale tanto l'Azeglio confidava, ed infine col felicemente far capo di ogni speranza a quella parte della patria che era rimasta libera da qualsiasi giogo diretto od indiretto. A ciò, per quanto alcune idee di lui non fossero trovate le più opportune ad ottenere il risorgimento della patria, potentemente contribuì Vittorio Alfieri, imperocchè egli giovò in guisa efficace a fortificare gli animi contro lo sconforto, nulla essendo più fatale nella sventura che lo sconforto; a mantener viva la face del sentimento nazionale nei giorni più tristi per la patria, mentre patrimonio comune, retaggio universale furono le pagine immortali in cui i delitti del despotismo e la grandezza della libertà egli aveva dipinto col pennello di Michelangelo, narrato coll'anima di Dante.

Essere stato fattore efficacissimo per mantenere vivo ed inestinguibile il sentimento nazionale nei giorni più infelici della patria è già per sè stessa una parte gloriosissima, e per ciò solo Vittorio Alfieri avrebbe diritto a tutta la gratitudine ed a tutta la reverenza degli Italiani. Ma ove non si guardi all'esagerazione di alcuni principii la quale, dicemmo più volte, doversi considerare respettivamente alle circostanze particolari del tempo, ove si trasvoli sulla questione della forma del governo che è una questione secondaria, mentre scriveva il Macaulay essere un volgare er-

rore politico quello che fa confondere il mezzo col fine, all'Alfieri vuolsi attribuire il merito di avere dopo lungo tempo novellamente posta l'idea dell'unità della patria, di avere novellamente veduta la sola via possibile alla grandezza nazionale, di avere detto novellamente:

« Messo t'ho innanzi; omai per te ti ciba. »

L'unità italiana che potè verificarsi solamente nei tempi presenti, non è sicuramente un'idea del secolo XIX, mentre pensare così sarebbe scambiare il momento del compimento di un fatto per quello in cui ne è sorto il pensiero, e molto meno poi è una pura questione di forma, resultamento delle circostanze fra le quali è avvenuto l'acquisto dell'indipendenza nazionale. L'unità italiana è invece l'effetto logico e fecondo della nostra più verace sapienza politica, avvegnacchè sorta essendone l'idea col primo albeggiare della nuova civiltà italica e forse collo stabilirsi della casa di Svevia nel mezzogiorno della penisola (d'onde la causa della lotta implacabile fra quella ed i pontefici), divenne la carattestica più speciale di essa a differenza dei secoli di ferro del medio evo. Differentemente da molte idee accessorie e secondarie, che sorgendo dalle circostanze particolari dei tempi e con quelle regolandosi fanno

dire che la scienza politica è tutta di opportunità, sonovi anche in politica certe idee fondamentali che sfidano i secoli e passano attraverso a quelli rimanendo sempre le medesime. Una di tali idee è appunto quella dell' unità italiana, la quale non per altro non incontrò ostacoli notevoli al proprio effettuamento in nessuna delle parti in cui la patria era divisa, se non perchè rispondeva intieramente alle aspirazioni ed agli intimi sentimenti di tutte. Il mirabile accordo in virtù del quale si fusero insieme le varie parti della penisola e sparirono le diverse autonomie per dar luogo ad un solo stato, è la risposta più eloquente ed irrefragabile al signor Thiers, il quale dichiarava dalla tribuna francese di scorgere un ostacolo al consolidamento della nuova Italia nella vita speciale e distinta che hanno avuto le nostre grandi città. Questa vita fu speciale e distinta solo perchè aveva sempre trovato delli scogli insormontabili a confondersi in una sola, quali furono principalmente l'intervento straniero nelle cose della penisola; l'ostinazione con cui la Chiesa difese il principato temporale; lo smisurato ingrandimento della casa d'Austria. Ma il pensiero più vero e più sapiente rimase sempre il medesimo, alimentò sè stesso e solo a norma dei tempi, si modificò negli accessorii e nei modi di esecuzione. Epperò Dante che esce dal medio evo per essere il degno iniziatore della nuova e

Digitized by Google

splendida civiltà italiana, concepisce l' unità come elemento costitutivo e come capo del sistema monarchico universale e quale riscontro al regno spirituale del papa; il Macchiavello modificando più praticamente l'idea e rigettando perciò l'utopia del Romano Impero come retaggio passivo della civiltà latina, cerca il modo di effettuarla nello stesso sistema di corruzione e di malvagità che lo circonda e spera che qualcuno delli ambiziosi del suo tempo possa riunire le sparse membra della penisola; l'Alfieri indignato per gli abusi del potere monarchico e, volesse, o non volesse, impregnato delle idee che partorirono la rivoluzione del 1789, incarna il grande concetto nella Repubblica; ma in tutte queste diverse epoche il pensiero fondamentale è uno solo e tutti e tre gli scrittori autori dei libri diversissimi *de Monarchia*, il *Principe*, la *Tirannide* si accordano e si combinano come anelli principali di una catena, nell'idea unitaria ed in quella dell'abolizione del potere temporale del papa, idee che diventano una sola, avvegnacchè la prima contenga necessariamente la seconda.

Tale è la base certa ed immutabile della politica italiana, e solo prendendo le mosse da quella poteva accadere il gran fatto del risorgimento nazionale. Allorquando quella via additata naturalmente dalle vicende storiche di molti secoli e dagli insegnamenti

dei più grandi intelletti fu abbandonata, disinganni crudeli e disastri gravissimi afflissero la patria. A quelli possiamo volgere la mente senza tema di offendere alcuno giacchè gli avvenimenti posteriori dal 1848 al giorno d'oggi, dall'enciclica del 29 aprile al *Sillabo*, e a Mentana, si sono incaricati di dimostrare la fallacia delle idee che produssero il movimento nazionale del 1848, e come solo il pensiero unitario potesse concedere vita novella all'Italia. Egli è quindi perciò che ci è lecito dichiarare falsa e dannosa quella scuola politica che sorse a propugnare l'idea di una federazione italica, affermando la necessità o dichiarando impossibile l'abolizione del potere temporale del Papa.[1] Fu disertata la politica di Macchiavello e d'Alfieri, politica vigorosa e ghibellina che curava la grandezza e la forza della patria e la separazione dello Stato dalla Chiesa, d'onde soltanto può uscire una conciliazione ferma e duratura, perchè esclude ogni cozzo ed ogni confusione d'interessi disparati. E fu disertata per sostituirvi una politica d'empiastri, un ritorno alle ideee del medio evo inquantochè si apriva la via alla possibilità di una nuova êra di prevalenza per

[1] Il Niccolini diceva che se il Gioberti aveva ragione i professori dell'Università di Pisa dovevano velare la statua di Galileo (VANNUCCI, *Ricordi della vita e delle Opere di G. B. Niccolini*).

Roma. Quella scuola fu tanto più perniciosa quanto più grande era l'ingegno e l'autorità de' suoi campioni, ed è perciò che il *Primato* e le *Speranze d' Italia*, mentre contribuirono per una parte al risvegliarsi delli spiriti nazionali, per l'altra preoccuparono la via del risorgimento, dettero una base essenzialmente falsa al movimento del 1848. Un pontefice fu proclamato capo ed inspiratore di quello; politica e religione, terra e cielo strinsero nozze clamorose e festanti; non mai fu vista una più strana confusione di cose diverse. Ma le disillusioni non tardarono, avvegnacchè fosse impossibile alla Chiesa di obbliare e di rinnegare in un giorno le tradizioni di tanti secoli, nè si potessero fare che inutili tentativi per distruggere il fatto eterno, perchè vero che i suoi interessi temporali sono in disaccordo con quelli della patria. Eppure se una fatale illusione non avesse acciecato gli intelletti sarebbesi posto mente alle seguenti parole di Cesare Balbo: « Due doveri sono in qualunque papa; di capo della Cristianità e di principe italiano, e quello è primo incontrastabilmente e lo sforza a riaccettare nella Chiesa chiunque vi vuol rientrare, sia pro o a danno d'Italia »[1] tantochè in uno dei più illustri scrittori neo-guelfi avrebbesi trovata la condanna della politica di quella

[1] Balbo, *Sommario della Storia d'Italia*. Libro Sesto.

scuola. Infatti il papa non tardò a separare i suoi interessi da quelli d' Italia, e così sfuggendo al movimento nazionale chi ne era stato proclamato inspiratore; la confusione delle idee generandosi conseguentemente negli animi, mentre i soldati italiani combattevano sui campi di Lombardia; la sfiducia sottentrando alla costanza dei propositi, le sorti volsero necessariamente alla peggio, e le catene della patria vennero ribadite.

Nulladimeno siccome l'esperienza dei proprii mali è la più grande maestra delle cose umane, le disillusioni ed i disastri del 1848 valsero a ridurre gli Italiani nella via così infelicemente abbandonata per un istante, e a persuaderli maggiormente che soltanto una politica vigorosa e ghibellina, soltanto la politica di Macchiavello e d'Alfieri poteva condurre al risorgimento nazionale, alla grandezza della patria. Nel potere temporale non che un alleato, l' Italia non iscorse più che un ostacolo ed un nemico, ed il Piemonte battuto dall'Austria, pensò a rivalersi su Roma e ad emanciparsi dalla chiesa. Vincenzo Gioberti, auspice della scuola guelfa, fattore più possente del 1848, fece nobile ammenda del suo errore, e nella solitudine di un volontario esilio meditando sui funesti avvenimenti di cui era stato testimonio e parte, egli autore del *Primato morale e civile degli Italiani*, scrisse il *Rinnovamento civile d' Italia.*

Digitized by Google

In quest' opera stupenda Gioberti si fece continuatore della disertata tradizione ghibellina; ripigliò ed illustrò novellamente il concetto unitario; pronunziò una severa requisitoria del potere temporale, lo sentenziò la più grave piaga della Chiesa e vagheggiò una *nuova Roma*, con quell'eloquenza di cui egli solo possedeva il segreto. Terminata finalmente la lotta tra Cesare ed il Pontefice, tra lo Stato e la Chiesa, ridotte queste due istituzioni entro i limiti designati dai loro offici diversi, il temporale e lo spirituale, scrive il Gioberti « fioriranno liberamente a costa l'un dell'altro, ma immisti e non confusi, concordi e non ripugnanti ». [1] Così diceva Vincenzo Gioberti e solamente il fermo proposito di distruggere il potere temporale del papa potrà coronare l'edifizio dell'unità della patria, effettuare del tutto quel pensiero unitario sì profondamente radicato nella coscienza nazionale.

Ma Alfieri vagheggiava la nuova Italia retta a repubblica. E che perciò? Si dovrà forse desumere da tale particolarità che il pensiero che ha presieduto agli avvenimenti d'onde è uscita l'unità nazionale è assai diverso da quello dell'Astigiano? Pensare così sarebbe fermarsi alla superficie delle cose e confondere la forma che assume l'idea pas-

[1] Gioberti, *Rinnovamento civile*, Libro secondo, cap. 4.°

sando nel campo della realtà, coll' idea medesima. Inoltre pur restando a quella superficie istessa si può osservare che allorquando Alfieri volle darci un'idea della sua Repubblica mostrò che nell' applicazione delle sue teoriche avrebbe receduto dai principii ricisi ed assoluti sviluppati nella *Tirannide.* Difatti dopo avere nelle commedie dell' *Uno*, dei *Pochi* e dei *Troppi* rappresentati i danni dela *Monarchia*, dell' *Oligarchia* e dell' *Anarchia*, nell' *Antidoto* cogli infelici tipi allegorici di *Pigliatutto*, *Pigliapoco*, *Guastatutto* mise innanzi il vecchio temperamento dei tre ordini dello stato, mistione dalla quale secondo i politici antichi e cinquecentisti dovrebbe uscire la miglior forma del governo. Questo temperamento coll' essere stato mai tradotto in fatto dimostra che assai poco risponde alla realtà delle cose, ma l' essere stato quello proposto dall'Alfieri torna mirabilmente acconcio al-l' uopo nostro per ridurre al silenzio gli osservatori superficiali. Senonchè meglio assai è considerare le cose da un punto di vista più elevato, e dire che l' idea repubblicana dell' Alfieri è appunto una di quelle idee accessorie cui abbiamo accennato più volte, le quali sono rette dall' opportunità e cedono e scompaiono davanti a tempi diversi ed alle nuove necessità che questi portano seco. Ciò non significa che il corso delle umane vicende non possa far risorgere novellamente certe idee perchè nel futuro nessuno

ci legge. Oggi però e, secondo il calcolo delle probabilità, per un pezzo accennano di non poter trionfare e per le condizioni generali dell'Europa e per quelle particolari della patria, e Vittorio Alfieri si acqueterebbe di buon animo a quel sistema che ha condotto a quella lungamente desiata unità di cui fu nocciolo il suo paese natale. Oggi adunque, e per un pezzo, è vero il detto di un illustre campione della democrazia; « la monarchia ci unisce e la repubblica ci dividerebbe. »

Ed ora terminiamo davvero con dire che nella nuova e fortunata vita fatta all'Italia è venuto o sta per venire il tempo in cui debba provvedersi al suo risorgimento intellettuale. La passata generazione col soddisfare al cómpito sublime del risorgimento politico e a buon dritto

« Meravigliando della sua fatica »

come Brunellesco della cupola di Santa Maria del Fiore, trasmette alla generazione novella questo nobile e grande retaggio. A lei tocca approfittarne saggiamente, attivamente, e di pensare che l'opera non sarebbe pari ai bisogni se li scrittori si appartassero dalle pubbliche vicende, ora che queste dipendono per gran parte da tutti i cittadini; nè lo sarebbe se lotte acerbe e quotidiane inspirate da passioni ag-

Digitized by Google

girantesi entro una cerchia troppo angusta fossero il campo prediletto alle prove della mente. Una letteratura robusta e nazionale che si inspiri dalle necessità universali, dall' amore sincero e disinteressato del pubblico bene, guidi il pensiero per una via verace e sublime, fugga i vaniloqui puramente accademici, abborra i momentanei eccitamenti, potrà sola giovare possentemente, lo diremo con Massimo d'Azeglio, a far gli Italiani or che è fatta l'Italia.

FINE.

Digitized by Google